СОВЕТСКОЕ ФОТО

№ 4 • АПРЕЛЬ • 1968



Под знаменем Ленина. Фото В. ПАРАДНИ

СОВЕТСКОЕ ФОТО
ИЗДАНИЕ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР
№ 4 • АПРЕЛЬ • 1968
Журнал основан в апреле 1926 г.

К ЛЕНИНУ

Среди самых ценных, бережно хранимых мной документов — несколько фотографий. Чуть пожелтевшие от времени, несовершенные с точки зрения современной техники, они остаются драгоценнейшими свидетельствами далеких дней и событий, зримо воскрешают в памяти героические страницы прошлого. И самые дорогие среди этих фотографий связаны с образом великого вождя Владимира Ильича Ленина.

Мне довелось видеть В. И. Ленина несколько раз. Особенно памятен тот день 1919 года, когда нам, курсантам Московских курсов тяжелой артиллерии Красной Армии, посчастливилось фотографироваться с Владимиром Ильичом и Михаилом Ивановичем Калининым. Ныне этот снимок широко известен зрителям — он публиковался на страницах периодических изданий и книг, был включен в экспозицию Государственного музея В. И. Ленина.

А вот другая, впервые публикуемая фотография. Сделана она зимой 1925 года на Красной площади. Делегаты I московского съезда общества друзей воздушного флота — участники революции и гражданской войны, представители разных городов и деревень, воинских частей пришли к Мавзолею Ленина.

Люди идут к вождю... Эта великая традиция родилась в суровый год смерти Ленина, когда по решению ЦК РКП(б) и ЦИК СССР в три дня и три ночи, в беспощадные январские морозы, был воздвигнут временный деревянный мавзолей. Эта традиция будет жить вечно.

Пройдут еще десятилетия, и столь же значительными свидетельствами окажутся сегодняшние снимки наших фотожурналистов, сделанные на Красной площади. Вот она — длинная вереница людей, уходящая далеко за пределы огромного пространства площади... Этот снимок В. Ахломова представляется мне символичным. Он как бы зримо воскрешает тот нескончаемый, прошедший через многие годы людской поток, устремленный к Мавзолею Ленина.

Рассматривая и сопоставляя фотографии, отделенные друг от друга десятилетиями, но единые по своему эмоциональному содержанию, хочется повторить слова поэта:

Ленин
    и теперь
        живее всех живых...

Идут люди, люди, люди... Фотообъектив позволяет нам всмотреться в их лица, почувствовать душевный настрой, с которым идут к Ленину люди разных национальностей, возрастов, профессий, убеждений. И проникаешься чувством благодарности к фоторепортеру, сохранившему эти мгновения на долгие годы.

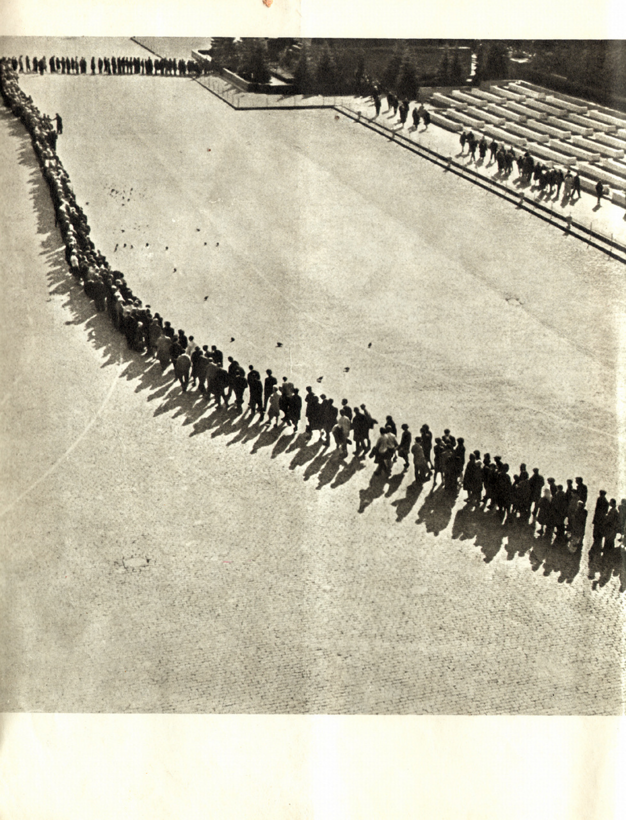
Л. ОРЛОВСКИЙ,
член КПСС с 1918 года

Красная площадь. 1925 г.



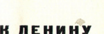
Красная площадь. 1967 г. Фото В. АХЛОМОВА





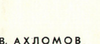






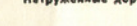
К ЛЕНИНУ





В. АХЛОМОВ





Натруженные дороги



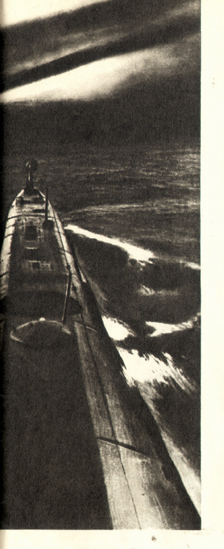
«Северянка»



МАРК РЕДЬКИН — РЕПОРТЕР ТАСС

Фотосекция Московской организации Союза журналистов СССР отметила 60-летие со дня рождения и 40-летие творческой деятельности одного из ведущих фотокорреспондентов ТАСС Марка Степановича Редькина. К юбилею мастера была приурочена персональная выставка мастера, экспонировавшаяся в Центральном Доме журналиста. Около ста работ показывают нелегкий, но творчески интересный путь, пройденный фотожурналистом.

На открытии выставки со словами приветствия к юбиляру обратились Генеральный директор ТАСС С. Лапин, секретарь Московской журналистской организации В. Бонч-Бруевич, главный редактор чехословацкого журнала «Свет социализму» Андрей Путра и другие. Участники вечера сердечно поздравили М. Редькина с присвоением ему звания заслуженного работника культуры РСФСР.



Возвращение с охоты

На общевойсковых учениях «Днепр» у меня произошла встреча с фотокорреспондентом ТАСС Марком Степановичем Редькиным. Он снимал прорыв обороны, форсирование реки, встречный бой танковой дивизии, воздушный десант...

— Как никогда пригодился опыт Отечественной войны,— заметил он, усаживаясь в вертолет.

А этот опыт у Марка Степановича богатый. Он прошел по многим фронтам минувшей войны. Мне не раз приходилось встречать тогда военного фотокорреспондента Редькина в боевой обстановке в степях Украины, в Крыму, на берегах Кубани, в горах Северного Кавказа, при взятии Новороссийска, при освобождении Польши, во время форсирования Одера и штурма Берлина... Другие мои коллеги корреспонденты знакомились с ним в Одессе или Севастополе, в самых отдаленных уголках страны или во время двух его кругосветных путешествий. «Университетами» Редькина были завод, на котором он работал электросварщиком, корабли, на которых он служил матросом, затем — Союзфото, газета «Красная звезда», журнал «Фронтовая иллюстрация», Фотохроника ТАСС.

Редькин — мастер. Его знают, как знают любимых художников, писателей, актеров. Он фотографировал советских солдат, освобождавших многие столицы Европы. Незабываема ставшая уже исторической серия его снимков «Капитуляция» — документальное свидетельство великого подвига советского народа.

Марк Редькин — поэт своего дела. Об этом красноречиво свидетельствуют его снимки «Натруженные дороги», «Якутская пригоршня», «Дождливый день на Енисее», «Хозяева неба», «Одиннадцать улыбок», «Река Серебрянка»...

Вдохновение Редькин черпал не только на полях сражений с врагом. Вот уже более 20 мирных лет показывает он советских людей, как творцов новой жизни — подлинных хозяев Страны Советов, ответственных за ее судьбу. Главные события страны, труд советских людей — ведущие темы его фотографических произведений.

Энергичному, работоспособному Марку Степановичу — 60! Пожелаем же юбиляру, чтобы последующие годы были не менее плодотворными.

С. БОРЗЕНКО,
Герой Советского Союза,
специальный корреспондент газеты «Правда»

В. НИКИТИН (г. Горький)
Пришли фотографировать для газеты

ФОТОФЕСТИВАЛЬ В КАЗАНИ



По городам Поволжья путешествует фотовыставка «Волга-67», посвященная 50-летию Советской власти. Ее организаторы — казанцы: фотоклуб «Волга» и фотосекция Союза журналистов Татарии. Участники — фотоклубы и фотосекции в основном волжских городов — от Астрахани до Калинина. Представили свои работы также московский «Кадр», ленинградский клуб имени Ленсовета, Киевский городской, Казахский республиканский клубы в Алма-Ате, пермская фотосекция. Пришла даже коллекция из заграницы от давних друзей казанцев — фотоклуба «Татра» в Праге. Всего поступило 30 коллекций — 600 работ (в том числе серии) 275 авторов. Экспонировано было 24 коллекции — 150 работ 98 авторов.

К открытию выставки были приурочены подготовленный Всесоюзной фотосекцией Союза журналистов СССР творческий семинар и мероприятия, популяризирующие искусство фотографии среди трудящихся. В те дни в Казани вошло в обиход слово, очень точно отразившее суть события, — фотофестиваль.

Пожалуй, самое своеобразное в традиции всеволжских фотовыставок (1-я, под девизом «На Волге широкой», состоялась в 1965 году в Астрахани) — неограниченный простор для обогащения этой традиции. Что ни год, то организует выставку-конкурс фотоклуб и фотосекция другого города. Исходя из прошлого опыта и своих возможностей, они предлагают новые условия отбора снимков, экспозиции и т. д. 2-я выставка, под тем же девизом «На Волге широкой», состоялась в 1966 году в Калинине. Калининцы пошли на эксперимент: выставили на стендах поступившие коллекции целиком, без отбора.

Организаторы «Волги-67», наоборот, провели отбор работ очень требовательно, чтобы сам факт включения снимка в экспозицию воспринимался уже как награда автору.

Самыми большими коллекциями по числу работ оказались две — казанская и пермская. Но в конкурсе коллективов они не участвовали: казанцы — как хозяева, пермяки — как представители города, расположенного за пределами бассейна Волги. 1-е место за коллекцию присуждено Волгоградскому фотоклубу; 2-е — Куйбышевскому городскому молодежному фотоклубу «ГМК-62»; 3-е — Ульяновскому кинофотоклубу.

В индивидуальном конкурсе все снимки рассматривались на равных основаниях. Жюри присудило Главный приз «Волги-67», четыре диплома 1-й степени, семь — 2-й, четырнадцать — 3-й, призы «За интересное изобразительное решение», «За лучший портрет», специальный приз «Цвет». Кроме того, были присуждены премии Всесоюзной фотосекции Союза журналистов СССР, редакции журнала «Советское фото», АПН, Союза журналистов Татарии, редакций местных газет, обкома комсомола, казанского завода кинопленки и других организаций.

Все коллективы-участники, все авторы награждены памятными дипломами «Волги-67» и авторскими экземплярами каталога.

* * *

Успех межобластного творческого семинара во многом был определен участием в нем теоретиков фотоискусства и фотомастеров Москвы.

Подготовить выставку и праздник фотоискусства казанским энтузиастам фотографии помогли обком и горком партии, Союз журналистов СССР и его Всесоюзная фотосекция, областной Совет профсоюзов. Повседневную помощь организаторы выставки получали от Союза журналистов Татарии и Казанского Дворца культуры им. В. И. Ленина (при котором состоит фотоклуб «Волга»).

Были, конечно, недостатки и организационные неувязки, но в целом фотофестиваль явился эффективной формой повышения творческого уровня фотолюбителей и фотожурналистов, способствовал широкой популяризации искусства фотографии.

В. ЗАПОРОЖЧЕНКО,
председатель фотосекции Союза журналистов Татарии

Казань



Е. СОКОЛОВ (Саратов). Рабочая Волга

„ВОЛГА-67"

ЗАМЕТКИ ЧЛЕНА ЖЮРИ

Мы все еще находимся под впечатлением успеха «Интерпресс-фото 66», собравшей в Манеже рекордное число зрителей. После Москвы выставка экспонировалась во многих городах Советского Союза, и ее триумфальное шествие продолжается.

На мой взгляд, этот успех объясняется естественным человеческим интересом к жизни во всем ее многообразии.

Собираясь поделиться своими впечатлениями о «Волге-67», я невольно вспомнил эту замечательную коллекцию, ибо ее творческие принципы, широта тематики, разнообразие жанров и технических приемов бесспорно оказали влияние на организаторов отчетной выставки клубов и фотосекций Поволжья в Казани.

И если успех «Интерпресс-фото», ее познавательное значение оценивалось пока лишь как бы в плане индивидуального воздействия на зрителя, то в Казани уже наглядно проявилось ее общественное влияние на целые коллективы и, я бы даже сказал, ее роль в создании нового творческого «микроклимата».

Таким вступлением отнюдь не хочу ставить в один ряд эти несопоставимые экспозиции. Я лишь намерен подчеркнуть примечательные для Казани тенденции, добрые и полезные, столь характерные сегодня для всей нашей общественной жизни, ее свежей творческой атмосферы.

По этой причине, мне думается, выставка «Волга-67» удалась. Во всяком случае, о ней есть что говорить, подразумевая, естественно, и критические замечания.

Издавна принято было считать, что существует некая «любительская» тематика. Это знакомые и родственники (особенно дети), охотно позирующие перед аппаратом, бесконечные пейзажи; а как более высокая ступень — технические эксперименты: модная соляризация, двойная экспозиция и прочие эффекты, часто кажущиеся авторам да и зрителям чем-то весьма значительным и уж безусловно «художественным». А сложная жизнь людей в драматических и героических коллизиях, в многообразии социальных и психологических явлений оставалась как бы вне поля зрения.

А между тем, кто, как не любитель, способен сделать снимок, чаще всего недоступный профессионалу, — репортер приезжает на стройку, в целинный совхоз, в геологическую партию только с коротким «визитом», в командировку, в какой-то мере надеясь на случай, на везение. Я, например, всегда сожалею, что не могу пожить среди своих героев дольше — никто не знает, где жизнь может обернуться неожиданной ситуацией, что произойдет в каждое следующее мгновение. Невольно завидуешь обладателям аппаратов «на местах». Поэтому я охотно смотрю снимки любителей — и на стендах клубных выставок и в грудах домашних залежей, надеясь найти счастливую сюжетную неповторимость и еще более редкую авторскую индивидуальность. Ибо человек, не знакомый с профессиональными утвердившимися канонами (естественно, при наличии прочих необходимых данных), с большей долей вероятности может сегодня удивить и обрадовать нас своим открытием и своеобразием вйдения окружающей нас жизни.

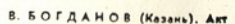
Не берусь утверждать, что обозреваемая выставка богата такими «открытиями», но безусловный прогресс ее в том, что, несмотря на отношение на ней любителей к профессионалам как 5 : 2, то есть при полном преимуществе любителей, она не напоминает фотосалон, а выглядит реалистической панорамой жизни.

Переходя к анализу конкретных работ, в первую очередь, естественно, хочется обратиться к премированным снимкам.

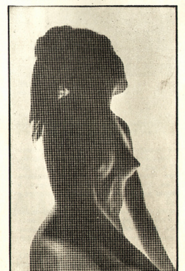
Меня особенно обрадовала работа Сергея Токарева из Казани — «Свадьба». Казалось бы, бесхитростный, даже ба-



А. ГАЛАГОЗА (Ульяновск). Ему 60



В. БОГДАНОВ (Казань). Акт



нальный сюжет, но передан в неожиданной ситуации: пара молодых, их счастливые родители и традиционная семейная фотография — они же после свадьбы. Здесь и преемственность чистых, дружных отношений в семье, и уверенность в продолжении хороших традиций, и естественная атмосфера праздника, и человеческая философия жизни. Эта работа позволяет «читать» ее во времени — было, есть и будет — и рождает чувство сопереживания.

Новеллизм, на мой взгляд, — признак современной фотографии. Людям сейчас мало увидеть изображение, нужно, чтобы оно еще будило мысль, делало зрителя сопричастным к происходящему. Автор дает как бы только повод, обращает лишь внимание на факт, на явление, а читатель, зритель — дальше думай сам.

Среди отмеченных жюри интересна и работа В. Никитина из города Горького «Пришли фотографировать для газеты». Примечательно, что на фотографии нет собственно главного героя снимка — корреспондента. Но вся обстановка, атмосфера так хорошо передают настроение приподнятости и смысл происходящего, что зритель «видит» и отсутствующего



Б. МЯСНИКОВ (Казань). Планерист

С. ТОКАРЕВ (Казань). Свадьба



В. ЧУВЫЗГАЛОВ (Пермь). **Дорога**

репортера и прямо-таки физически чувствует себя свидетелем, даже участником этого события. А если обратить внимание на форму исполнения — простоту и ясность изобразительного языка, скупость и выразительность деталей, удача В. Никитина покажется еще более значительной. Эта теплая и свежая работа запоминается надолго.

Искренностью и непосредственностью подкупает фотография В. Чувызгалова (Пермь) «Дорога». Сколько уже было подобных парочек и санок! Но как естественно, как жизнерадостно выглядят молодые люди на этом снимке, с каким интересом смотрится такой будто бы уже старый сюжет!

Наблюдательность и острый глаз помогли фотокорреспонденту из Казани Б. Мясникову добиться репортерской удачи в «Планеристе». Во-первых, он сделал этот кадр в полете, сидя, очевидно, на заднем сиденье планера, во-вторых, в кадре через голову планериста виден самолет-буксировщик, поэтому кадр получился и по содержанию и по композиции очень насыщенным; съемка была произведена под прозрачным колпаком, отчего отраженные в нем шлем пилота и другие предметы сделали снимок красивым и несколько загадочным.

Глубокой мыслью, желанием проникнуть в суть явления волнует серия В. Богданова (фотоклуб «Волга») «Женщина».

Запоминается и «Старый мастер» В. Некрасова из Перми. Живых, увлеченных своей работой, красивых людей показал волгоградец Н. Суровцев.

Из «классических» жанров наиболее удачно и разнообразно на выставке был представлен портрет. В первую очередь здесь нужно назвать работу А. Галагозы из Ульяновского клуба под названием «Ему 60». В совокупности с его же серией «Гол!» она получила высшую награду «Волги-67» — «Гран-при». Этот портрет удостоен также приза журнала «Советское фото». Несмотря на явно академический характер исполнения, портрет тем не менее передает необычайно интересный тип человека, прожившего нелегкую жизнь, человека, полного раздумий. Эта работа останавливает на себе внимание, заставляет думать, переживать.

Смелым и неожиданным показался мне портрет цыганки с ребенком. Его сделал горьковский любитель И. Терехин-Соколов и назвал «Они из табора». Работа не сразу бросается в глаза, но, вглядевшись, невольно становишься ее пленником. Здесь мы имеем опять «литературу» — новеллистику, содержание, облеченное в изобразительную форму — удивительно спокойную, простую и ясную.

Приведенные примеры позволяют напомнить общеизвестную истину: настоящее глубокое содержание, как правило, выражается в самой простой форме. Когда автору есть что сказать, он никогда не будет прибегать к всевозможным выкрутасам и, чтобы обратить на себя внимание, «становиться на голову». Часто и мои коллеги и фотолюбители, компенсируя отсутствие мысли в каком-то сюжете, в поисках оригинальности, лезут под потолок или бросаются животом на земь. Бывает, что по невежеству или наивности подобное «творчество» воспринимается как образцы композиционной выразительности кадра. Но я убежден, что самая лучшая форма — и композиция, и свет, и тон — та, которая позволяет легко «прочесть» мысль автора, оставаясь при этом незаметной, не обращая на себя внимания.

Чтобы завершить разговор о портрете, назову работы еще двух отмеченных авторов — Л. Холмогорова из Перми и В. Запорожченко из Казани.

В первом случае это опять-таки традиционный «крупный план» — «Ветеран гражданской», во втором — репортажный портрет дирижирующего Теодоракиса. Свел я их вместе по одному характерному признаку: внутреннему динамизму и драматической напряженности образов.

СПОР ПРОДОЛЖАЕТСЯ...

Долгое время «нежелательным» жанром считалась у нас фотография обнаженной натуры. Я думаю, что нет смысла изгонять со стендов фотовыставок тему, во все века и у всех народов воспетую художниками,— изображение красоты женского тела. На «Волге-67» мы увидели несколько подобных работ, разных по уровню исполнения, авторского вкуса и художественного такта. Безусловно, лучшей можно назвать фотографию того же В. Богданова. Законченная во всех деталях, изящная и тонкая, приятная по тону и оригинальная по использованному в ней приему наложения растра, она была высоко оценена и зрителями и членами жюри.

Внимание зрителей привлекла к себе фотография Ю. Ананьева (Казань) «Адам и Ева». У одних она вызывала улыбку и похвалу авторской выдумке, других — жестоко шокировала: «Встал человек ногами в проявитель, потом на чистый лист фотобумаги... Ну, причем же здесь фотоискусство?!»

В числе работ «оригинального» жанра нужно назвать и «Склоку» М. Душеина из Перми. Вокруг нее тоже шли споры, были и защитники, и ниспровергатели. В прошлом, да и поныне, некоторые видные фотографы мира обращаются в своем творчестве к поискам в «мертвой» натуре и окружающих нас предметах неких многозначительных символов и аллегорий. Фотография «Склока», как и работа киевского любителя Н. Жданова «Мудрость», — дань подобного рода поискам.

В то же время ряд работ и в первую очередь «Калитка в никуда» уже упомянутого ранее пермяка В. Некрасова настораживают стремлением некоторых (особенно молодых) авторов к сомнительной, а иногда просто надуманной многозначительности и претенциозной философичности. Понять это, я бы сказал, довольно распространенное во многих клубах явление, можно. Возникло оно в противовес бездумной картинности, широко распространенной в прошлом, и объяснялось желанием заполнить чем-то некий интеллектуальный вакуум нашей фотографии. Работы подобного рода обычно подаются с бравадой, как ультрасовременные, претендующие на роль законодателей моды, и зачастую воспринимаются зрителями как нечто, не всем понятное, но «несомненно мудрое». Невольно вспоминается сказка Андерсена «Голый король»... Думаю, что подобная «философия на песке», стремление к чрезмерному нагнетанию глубокомыслия вокруг пустоты постепенно само обнаружит свою несостоятельность, а фотография с настоящим глубоким содержанием всегда будет истинно интеллектуальной и современной.

Надуманной показалась мне и серия из семи снимков Б. Селюнина (Пермь) с интригующим названием «Формула вечности». Замысел автора состоял в том, чтобы объединить ряд работ одной философской идеей. Но получилось из этого лишь случайное собрание лишенных четкого сюжета снимков при полном отсутствии какого-либо намека на философское обобщение.

Нужны и серии, нужна и философия. Но чем сложнее жанр, чем труднее задача, за которую берется автор, тем выше предъявляются и требования к его работе, тем яснее должна быть мысль и точнее язык.

Так или иначе, но такие работы, как «Адам и Ева», «Склока», «Мудрость», «Калитка в никуда» вызывают споры, борьбу мнений, заставляют критически мыслить и оценивать экспериментальные поиски авторов. Вот почему мне хотелось бы предложить читателям «Советского фото» высказать свое мнение по поводу этих фотографий на страницах журнала.

Общее критическое замечание вынужден сделать по поводу плохой во многих случаях фотопечати, далеко не «выставочной». Снимки — и таких было очень много — были экспонированы даже без элементарной технической ретуши. И это непростительно.

В заключение, окинув взором еще раз всю выставку, я готов был упрекнуть волжан: а где, собственно, сама-то Волга? Действительно, «реки» мало: ряд банальных пейзажей, один сюжет из Астрахани, с осетром, да несколько кадров «почти у воды». Об этом, кстати, говорилось с трибуны во время обсуждения выставки, во время дискуссий у стендов. Упрек такого рода, мне кажется, надо понимать не в прямом формальном смысле: раз «Волга-67» — давай Волгу! Дело в том, что и зрители и члены жюри хотели бы увидеть жизнь волжан в еще более широком разнообразии и многоцветии. Это желание естественно и понятно всем, и надо надеяться, что организаторы «Волги-68» учтут его при подготовке экспозиции. Удачи вам, дорогие друзья!

Вс. ТАРАСЕВИЧ,
фотокорреспондент АПН



Ю. АНАНЬЕВ (Казань). Адам и Ева

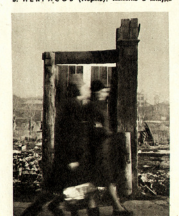


М. ДУШЕИН (Пермь). Склока



Н. ЖДАНОВ (Киев)
Мудрость

В. НЕКРАСОВ (Пермь). Калитка в никуда



ЖИВЫЕ МГНОВЕНИЯ

Рассказывает Михаил ГРОМОВ

— Один из своих снимков я назвал «Передышка», — рассказывает Михаил Громов. — *Этот паренек, верно, лишь на минутку пристроился передохнуть, оторвался от своих ребячьих дел и вдруг задумался, может быть, загрустил. Внешне здесь не заметно никакого действия — все происходит внутри. Но мальчишка сделался понятным мне, как-то передалось его чувство — светлой первой печали...*

Участие автора в создании фотографии здесь сведено до минимума. Но для того, чтобы снять так, он должен был не просто заметить, но почувствовать и пережить этот момент — только благодаря такому сопереживанию в снимке сохраняется определенное поэтическое чувство — неясной мечты, таинственного ожидания...

Михаил Громов относит свою встречу с «большой» фотографией к 1959 году.

— Все началось с впечатления, оставленного «Родом человеческим». Именно когда эта выставка, собранная Э. Стейхеном, демонстрировалась в Москве, вдруг стало ясно, что моментальные случайные фотографии могут воссоздать человеческую жизнь в самых разных ее проявлениях, что правда — основной стержень всякого подлинного искусства — изначально свойственна фотографии и зримо оживает в ней.

И вот почти уже десять лет кандидат филологических наук, преподаватель высшей школы Михаил Петрович Громов отдает фотографии весь свой досуг. Увлечение это многогранно. В первую очередь он, разумеется, снимает, но одновременно уделяет большое внимание вопросам теории фотоискусства (читателям журнала хорошо знакомы его статьи), интересуется всеми новинками фотографической техники.

Диапазон ви́дения М. Громова широк. Взять хотя бы публикуемые в номере работы — здесь и лукавый юмор, отличающий снимок «В Одессе» и переходящий в «Няньке» чуть ли не в гротеск; здесь и величавое спокойствие «Псковского Кремля», и психологическая напряженность «Передышки». Среди снимков, выполненных автором за последние несколько лет, ряд серий — «Пенсионеры», «Женщины», «Новый Арбат». И что характерно — все, даже самые разносюжетные фотографии М. Громова, в чем-то близки между собой. Это «что-то» — внутреннее отношение автора к запечатлеваемому; оно всегда превалирует в его работах, обусловливая ту «двойную» реакцию, которую они вызывают у зрителя. Визуальное впечатление непременно перекрывается эмоциональным, поэтический, а иногда философский подтекст оказывается важнее действия.

Как достигается это? Как автор «делает» свои снимки?

— Я никогда не прибегаю к постановке, просто надобности нет, — говорит он. — *Подлинная жизнь, в ее собственном живом течении, так богата и так изменчива, что фотограф — только и успевай, что наблюдать да ловить ее.*

— А где вы в основном снимаете?

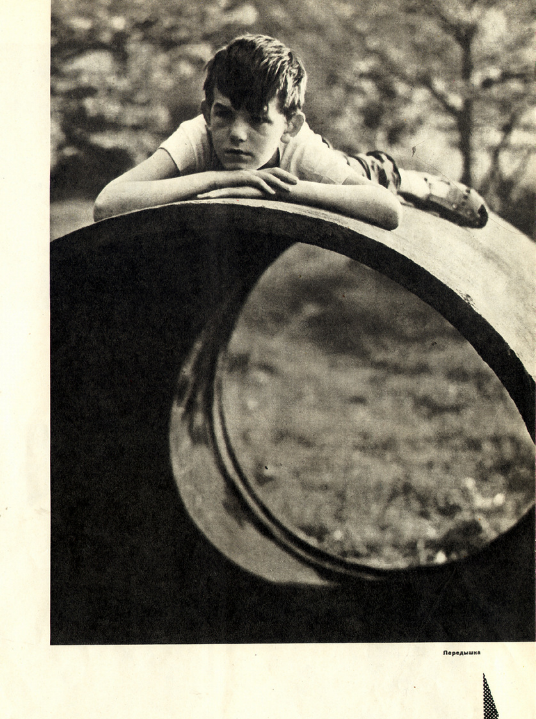
— Везде. Везде, где есть люди, больше — на улице. Но также — в кафе, в парках, на стройках. В прошлом году много и с увлечением снимал строителей на проспекте Калинина...

Работы М. Громова знакомы посетителям всесоюзных и клубных фотовыставок, некоторые экспонировались за рубежом, в частности «Псковский Кремль» был представлен в прошлом году на международном фотосалоне в Бельгии.

— Какие фотографии вы считаете лучшими? — был задан вопрос.

— Конечно, многие из тех, что сделал не я, и еще те, которые не удалось снять, потому что в тот момент не было с собой аппарата.





Передышка

Псковский Кремль


Перерыв на Новом Арбате

Нянька




Осенняя ночь

Михаил ГРОМОВ

В Одессе



ТОЛЬКО В УПОРНОМ ТРУДЕ...

Передо мной — объемистая папка, на обложке которой надпись: «А. Поляков». Здесь аккуратно подшиты копии всех телеграмм, инструктивных писем, творческих заданий, служебных сообщений, направленных редакцией фотоинформации ТАСС своему собственному корреспонденту.

Перелистаем страницы этой папки. Вот несколько документов: «Ускорьте присылку негативов международной выставки», «Срочно сообщите темы съемок предпраздничных событий», «Снимки перекрытия высылайте первым самолетом»...

Лаконичные телеграфные строки характеризуют напряженный ритм трудовых будней тассовского фоторепортера. Одна съемка следует за другой — пуск новых промышленных объектов, начало посевных работ, приезды делегаций... И так — день за днем.

Из многих папок переписки редакции со своими собственными корреспондентами я не случайно выбрал папку именно Анатолия Николаевича Полякова. По стажу работы в ТАСС он репортер молодой, конечно, по сравнению с другими опытными мастерами, которые проработали в Фотохронике нашего агентства десятки лет. А. Поляков пришел к нам в 1963 году из Таджикского телеграфного агентства. Но он был уже вполне зрелым, хорошо подготовленным фотожурналистом.

Вот еще один документ, характеризующий Полякова, как ищущего репортера,— выдержки из его письма своему коллеге, с разрешения которого я и привожу их: «Труднее всего оказалось добраться до старого зверолова. Нашел я этого охотника на барса в горах Киргизского Алатау... Каждый день начинался с того, что лезли мы то на одну гору, то на другую — проверять ловушки. Все они поставлены на гребнях и крутых скатах. Высота гор в этих местах — 3500 метров. Поднимешься, проверишь ловушку, спустишься вниз, в ущелье — день кончается...»

Поиск интересной, оригинальной темы для снимка — характерная примета творческой манеры Анатолия Полякова.

Творческое неистовство — так, пожалуй, я назвал бы характерную черту этого репортера! Верно, она присуща не только ему одному. Многие тассовцы таковы. Их, как и Анатолия, отличает большая любовь к своему делу. Именно в этом, мне кажется, кроется секрет успеха наших мастеров репортажа и жанровой фотографии. Они развивают у себя наблюдательность, острое фотографическое вйдение, которые помогают им находить и интересные новые темы, и смелые композиционные решения.

Этому правилу следует и Анатолий Поляков. Ежедневные съемки, большое количество отснятой пленки — такими путями Анатолий Поляков достигает прочной профессиональной уверенности в труде, обостренности чувства света, умения находить оригинальные композиционные построения кадра. Иными словами: труд, труд и труд — вот где лежит еще один «секрет» творческих успехов нашего коллеги.

Здесь мне хотелось бы упомянуть письмо, поступившее в редакцию «Советского фото» из Первомайска (Луганская обл.) от фотолюбителя А. Иванува. Он — электросварщик, в свободное от работы время занимается фотографией. В письме А. Иванун спрашивает: «Нужен ли фоторепортеру талант?» Нужен. Так односложно можно было бы ответить автору письма. Но мне хочется добавить: талант нужен в каждой профессии (как электросварщика, так и фоторепортера). Однако только при упорном труде талант проявит себя в полной мере. Пример Анатолия Полякова — яркое тому подтверждение.

И еще одно соображение. Анатолий Поляков отлично знаком с предметом своей работы — природой. Страстный путешественник, охотник, альпинист (это его «официальное» хобби), он хорошо знает горы, повадки зверей и птиц.

Уместно здесь вспомнить историю его фотографии «Сайгаки на водопое». Сайгаки, как известно, очень пугливы, и даже «МТО-1000» бессилен их приблизить настолько, чтобы можно было получить приличный отпечаток размером 18 × 24. Поляков, зная повадки сайгаков, вел настоящую охоту за животными острова Барса-Кельмес («Пойдешь — не вернешься»). С ночи фотоохотник с «Зенитом» и «МТО-500» забирался в кусты и ждал. Ждал, несмотря на одолевавшую мошкару, нестерпимый зной Арала. Он сумел выбрать удачную позицию, замаскироваться так, чтобы сайгаки не почувствовали его присутствия. Они пришли лишь в 2 часа дня. И вот нажат спуск затвора. Снимок сделан. И сразу — в воду, смыть усталость, грязь, мошек...

И таких снимков у Полякова немало. Он, пожалуй, один из немногих авторов, которые располагают целой фотосерией на эту тему.

Недавно в Фотохронике ТАСС была развернута персональная выставка работ Анатолия Полякова. Только-только родилась эта традиция — вывешивать на стендах редакции фотографии, сделанные лучшими авторами. Среди первых, кому было предоставлено право показать свои работы, оказался собкор по Средней Азии А. Поляков.

В коллекции его снимков было очень много горных пейзажей. Один из них особенно поражал зрителя. Это фотография «У истоков Аму-Дарьи». Она была необыкновенной. Так рельефно изображение, так резок контраст черного и белого. Репортер-альпинист нашел такую точку съемки, такие соотношения световых пятен, такой тональный рисунок, что ему по-новому удалось реализовать свой замысел.

Поляков много и плодотворно снимает в горах. Он — автор многих оригинальных пейзажей, портретов интересных людей и, конечно, альпинистов. Вспомним хотя бы его «Альпиниаду-67» — восхождение на пик Ленина вместе с участниками международных соревнований. А уникальные снимки ледника Иныльчек, с которыми читатели «Советского фото» имели возможность познакомиться в прошлом году! Они поражают необычным светом, какой-то торжественной прозрачностью.

Репортер утверждает, что никаких особых секретов съемки в горах нет. Вот его несколько советов фотолюбителям.

— Отправляясь туда, где лежит вечный снег и светит необыкновенно яркое солнце, необходимо брать фотокамеры, не боящиеся холода и снабженные разнокалиберной оптикой, — говорит Поляков. — Совершенно необходимо применение красного, оранжевого и ультрафиолетового фильтров. Интересные результаты дает комбинация красного и ультрафиолетового фильтров.

У Анатолия Полякова солидное собрание дипломов, медалей, призов с советских и международных выставок. Его последнее достижение — золотая медаль юбилейной фотовыставки «50 лет Октябрьской революции» на ВДНХ. И тоже — за серию фотографий, сделанных в горах. Нет сомнения, что эта коллекция будет пополняться с каждым годом.

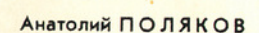
В. СОЗИНОВ,
старший редактор Фотохроники ТАСС



Тянь-Шань — край суровый



Ледник «Иныльчек» — Тянь-Шань

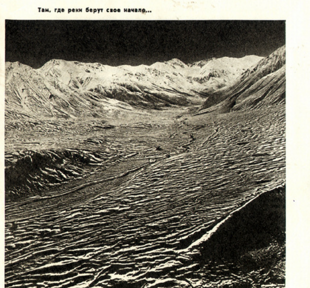


Анатолий ПОЛЯКОВ

Тополя

Колхозный табун

Там, где реки берут свое начало...



Пернатый хищник



ЛЮДИ ВЫСОКОГО МУЖЕСТВА



На этих снимках вы не увидите развалин мирных городов и пылающих от напалма деревенских хижин. На фотографиях не видно трупов женщин и детей, погибших от рук американских варваров. Автор не показывает нам поднятых в небо орудий народной армии и обломков американских самолетов, сбитых вьетнамскими ракетчиками. Трагедия и жгучий накал борьбы вьетнамского народа остаются за кадром. Но мы чувствуем, видим своим внутренним взором на снимках чехословацкого фотомастера Владимира Ламмера страдающий, но мужественно борющийся народ, для которого борьба за свободу стала повседневной жизнью.

Эти снимки хороши своей простотой и искренностью отношения автора к героической борьбе народа Вьетнама, его личной причастностью к этой борьбе. Надо быть подлинным другом вьетнамского народа, чтобы всего в нескольких фотографиях передать его характер, боевой дух и мужество.

Именно таких людей, с мягкими чертами лица, добрых, трудолюбивых и необыкновенно стойких в борьбе, видела я, будучи в Демократической Республике Вьетнам. И вот у меня новая встреча с ними. С большой эмоциональной силой фотографии передают душевный настрой вьетнамских патриоток. На их лицах — выражение спокойствия, стойкости. Как бы ни было трудно, они будут бороться, строить, восстанавливать, а когда потребуется — стрелять. В передаче этого морального душевного настроя — ценность фотографий, мастерство их автора.

Я видела много таких, как эта девушка. Юное, нежное лицо. Такой девушке спокойно бы трудиться, любить, быть счастливой. Но нередко она, как и многие ее подруги, меняет кепку, шляпу или платочек на стальную каску ополченки и выходит с оружием в руках на оборонительные позиции. Часто их можно встретить в широкополой шляпе, сплетенной из толстых жгутов рисовой соломы. Такие шляпы носят и девушки, и школьники, и маленькие дети. Это их защита не только от солнца, но и от осколков шариковых бомб.

На полях Вьетнама всегда увидишь крестьянина — кормильца народа и армии. Его труд тяжел и опасен, равен ратному подвигу солдата. Так же, как и труд рабочего в цехах эвакуированных заводов, где рядом со станками всегда увидишь винтовку или легкий пулемет.

Десятки книг, тысячи статей написаны о войне во Вьетнаме. Уже готовятся обвинительные документы для суда над агрессорами. Каждая правдивая фотография — неопровержимое свидетельство против американской военщины, страстный призыв к народам мира своей активной борьбой добиться прекращения агрессии Соединенных Штатов во Вьетнаме. Не раз мне доводилось видеть во Вьетнаме фотокорреспондентов. При первых звуках сирены они, обвешанные камерами, бегут туда, где падают бомбы, ухитряются «поймать» в объектив охваченный пламенем американский самолет, сбитый зенитчиками. Они ловят каждый «обычный» момент в жизни вьетнамского народа, чтобы потом за «обычностью» этих снимков перед людьми всего мира раскрылась широкая и потрясающая картина героизма и несгибаемой стойкости этого народа, противостоящего мощной военной машине крупнейшей империалистической страны.

Своими снимками из Вьетнама прогрессивные фотожурналисты клеймят преступления американских агрессоров, взывают к совести человечества и тем самым активно борются на стороне вьетнамского народа. Их снимки — это страницы истории, которые навечно останутся в памяти человечества.

Ольга ЧЕЧЕТКИНА,
обозреватель газеты «Правда»

Владимир ЛАММЕР

Боец ополчения

Вьетнамская девушка

Рис будет





ПРАВДА О РОДНОЙ ЗЕМЛЕ

Творчество Мартина МАРТИНЧЕКА (Чехословакия)

Говорят, что работа художника состоит из двух фаз: сначала он что-то открывает, затем обрабатывает. Способность открывать определяет силу, убедительность произведения.

Понятие «открытия» обычно связывается в нашем представлении с чем-то неизвестным, неисследованным. А неизвестное всегда ассоциируется с расстояниями, с чем-то, что надо искать. Ну, а если художник не имеет возможности отправиться в далекое путешествие? Тогда еще бо́льшую силу имеет произведение, созданное художником на основе впечатлений, которые он черпает в окружающем его мире, впечатлений, привычных для нашего глаза и поэтому нами не воспринимаемых. В этом случае открытие, содержащееся в произведении, может сделать зрячими тех, кого привычка сделала слепыми. Такого рода открытие может быть сделано художником всегда и везде.

Мартин Мартинчек, живущий в одном из живописнейших уголков Чехословакии — Липтове в Словакии, начал свой путь профессионального фотографа с желания изобразить новым способом самый обычный материал, которым люди пользуются каждый день, — дерево. И он снимал деревья — дерево, только что срубленное, спиленное, дерево сломанное, дерево с почками, согнувшееся дерево, голый ствол, ветви.

Народный поэт Лацо Новомески написал к этим 62 фотографиям прекрасные стихи. Так родилась первая книга Мартина Мартинчека, которую он назвал «Неизученный мир».

Книга очень быстро завоевала популярность не только в Чехословакии, но и далеко за ее пределами. Она вышла в издательстве «Артия» на немецком, английском и французском языках. В 1965 году она получила серебряные медали на Международной выставке полиграфического искусства в Лейпциге и на VIII художественной выставке в Сан-Паулу. Фрагменты из книги публиковали лондонские газеты «Таймс» и «Уикли ревю иллюстрэйтед», большие статьи о ней поместили также английский профессиональный журнал «Фотографи» и западногерманский «Роллейграфи».

После «Неизученного мира» Мартинчек попытался воспроизвести «незнакомое лицо» реки. Старый рыбак, он много раз замечал, что в быстром течении горных рек, на речной поверхности и в глубинах свет иногда преломляется, создавая изумительные рисунки.

Сено

Из цикла «Люди в горах»





На пастбище — Фото Мартина МАРТИНЧЕКА

Семь месяцев Мартинчек фотографировал горные потоки, часто находясь по пояс в воде. Он хотел захватить хотя бы кусочек того сказочного вид́ения, которое появляется на мгновение и тут же безвозвратно исчезает. В результате — новый цикл выразительных фотографий, к которым были написаны стихи поэтом Андреем Плавкой. Альбом этих фотографий выйдет вскоре в словацком издательстве изобразительного искусства.

В период с 1962 по 1965 год Мартинчек работает над третьим циклом фотографий, который он назвал «Вдохновение». Он стремился доказать, что природа сама может быть готовым художественным произведением.

Этим своим циклам Мартинчек придает особенно большое значение. Они научили его делать невидимое видимым.

Мартинчек так пишет о своей работе: «Я стремлюсь фотографировать родную землю. Хочу рассказать с помощью фотографии правду о ней и о людях, которые на ней живут. Чем понятней и правдивей будет моя фотография, тем она будет универсальней».

Недавно вышла новая книга Мартинчека «Вы достойны уважения». Она посвящена старым людям и так же проникнута большим гуманистическим смыслом, как и его первые произведения. В ней выражены признательность и уважение к тем людям, рядом с которыми он прожил десятки лет. Он восхищается их светлой печалью и глубокой жизненной мудростью.

Один из критиков так писал об этой книге: «Мир старых людей, эта по-человечески великая и художественно взыскательная тема, нашла в лице Мартинчека тонкого и умного интерпретатора. Одинокие люди из Липтова похожи на многих других старых людей, но кое в чем они неповторимы и исключительны: их мышление, чувства, поступки сформированы местными традициями, средой, природой. Это суровые мужчины и честные женщины... Необычайно живые, внушительные портретные фотографии запечатлевают тончайшие движения в выражении и в мимике лица...»

Фотопоэмой о природе и людях можно назвать следующую книгу Мартинчека — «Люди в горах», тепло принятую фотографической общественностью в Чехословакии и за рубежом.

Работы Мартинчека постоянно, с момента его первых шагов в фотографии, публикуются в чешском ревю «Фотография». Журнал всегда поддерживал фотомастера, вдохновлял его на дальнейшие творческие поиски, тепло относился к его деятельности. В последние годы много внимания уделяет творчеству Мартинчека и журнал «Чехословацкая фотография».

Мартин Мартинчек, являясь членом Союза чехословацких художников, участвует в многочисленных выставках, проводимых Союзом в стране и за рубежом. Его снимки демонстрируются на выставках, подобных упомянутой выше V международной выставке художественной фотографии в Нью-Йорке, «Интерпресс-фото 66» в Москве (там было выставлено 4 его фотографии из цикла «Война»), «Экспо-67» в Монреале и т. д.

В январе — апреле 1967 года работы Мартинчека, первого словацкого фотохудожника, были выставлены в залах Словацкой национальной галереи в Братиславе. Это свидетельствует о подлинном признании творчества фотомастера.

В заключение следует добавить, что Мартину Мартинчеку в настоящее время 55 лет. Он оставил свою прежнюю профессию юриста, чтобы целиком отдаться любимому делу — фотографии.

Эстер ШИМЕРОВА
(Чехословакия)

ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

Человек, в течение тридцати лет бывший другом великого художника, открывает некоторые удивительнейшие истины о воздействии фотографического вúдения на искусство Пикассо.

«Вы вовремя пришли. Я думал как раз о фотографии нынешним утром. Проснувшись, ужасно взлохмаченный, я глянул на себя в зеркало — и какая мысль пришла мне в голову? Я пожалел, что я не фотограф! Ведь есть огромная разница в том, когда тебя видят другие и когда в определенный момент видишь сам себя в зеркале. Несколько раз в жизни я подглядел некие выражения собственного лица, которые я никогда не мог обнаружить в моих портретах. И, может быть, это самые правдивые из всех моих выражений. Стоило бы проделать дырку в зеркале, поставить сзади него объектив, и ухватить наиболее сокровенные движения вашего лица, чтобы вы даже и не подозревали об этом...»

С такими словами принял меня Пикассо однажды утром, 27 апреля 1944 года, во время оккупации, в своей мастерской на улице Великих Августинов. Естественно, он ронял и много других замечаний о фотографии во время многочисленных наших встреч. Я упоминаю это одно, потому что однажды, как-то в 1939-м, он зашел посмотреть мои снимки парижской жизни: сводников и их девиц, преступников, гомосексуалистов, места незаконной продажи спиртных напитков, танцевальные залы, опиумные притоны, публичные дома.

«Когда видишь то, что вы выражаете в фотографии, — говорил он мне, — понимаешь, что есть вещи, которые далее не могут оставаться предметом живописи. Зачем художнику возиться с вещами, которые можно так четко передать с помощью объектива фотоаппарата? Ведь не правда ли, это абсурд? Фотография достигла той фазы, когда она может освободить живопись от всякой литературы, событийности и даже от предмета. Во всяком случае, определенный аспект предмета принадлежит теперь только фотографии. Так почему бы художникам не воспользоваться своей новообретенной свободой и не заняться чем-нибудь другим?»

Любит Пикассо фотографию или не любит? Любит он фотографироваться или не любит? Часто он думает о фотографии? Повлияла ли фотография на его творчество? Несомненно, эти вопросы заслуживают глубокого исследования. Здесь я могу лишь дать моментальную зарисовку, основанную на некоторых интуитивных выводах и наблюдениях.

Первое наблюдение: благодаря роли, которую они играли и продолжают играть в его жизни, фотографы зани-

Автор статьи — Брассаи — известный французский фотограф.

ПИКАССО И ФОТОГРАФИЯ

БРАССАИ

мают важное место в его иерархии ценностей... Можно по крайней мере сказать, что его друзья-фотографы столь же важны для него, как и его друзья-художники, скульпторы, коллекционеры или матадоры.

Первый человек, осмелившийся показать работы Пикассо в Соединенных Штатах, был фотограф Альфред Стиглиц. Не знаю, был ли Пикассо лично знаком с этим великим американским фотографом, который не только оставил значительный след в истории фотографии, но был человеком открытой души и живого ума. В своей нью-йоркской галерее он выставил произведения нескольких великих художников — зачинателей современного искусства, в том числе Пикассо, Матисса и скульптора Маноло. Именно он вместе с Атже во Франции и Эмерсоном в Англии вернул фотографию на верный путь реальности после всех ее шатаний в сфере ложного художественного изобразительства.

Еще до первой мировой войны Пикассо подружился с другим американским фотографом, счастливо живущим и поныне, — его зовут Ман Рэй. Он был знаком с художниками, окружавшими Гертруду Стайн. Большинство фотопортретов Пикассо — в то время очень редких — было сделано Ман Рэйем.

Сам я знаю Пикассо уже 35 лет — с 1932 года, когда мы вместе работали над изданием журнала «Минотавр». Тогда Пикассо был 51 год. Об этом времени я рассказываю в своей книге. Здесь я ограничусь лишь одним эпизодом, показывающим, как фотография оказала прямое влияние на его искусство.

Тогда я еще пользовался стеклянными пластинками. Ими заполняли магазин, они были тяжелые. У меня всегда был запас на 24 снимка. Если мне хотелось сделать больше, я незамедлительно перезаряжал аппарат в черном мешке для перезарядки. Мне приходилось это проделывать несколько раз и дома у Пикассо, на улице Боэси или в Буанслуге. Я бы не стал говорить о технических деталях, если бы однажды не оставил на столе у Пикассо неэкспонированную стеклянную пластинку.

Пикассо обнаружил мою пластинку, пощупал ее, обнюхал, обследовал, был сначала заинтригован, а потом очарован ею. Не знаю, видел ли он когда-нибудь гравюры, сделанные Коро на стеклянной пластинке, покрытой желатиной. Так или иначе, он не мог устоять перед потребностью использовать ровную поверхность, гладкую, как лед на замерзшем озере. Когда я вернулся в студию на следующий день или через день, он с озорной улыбкой протянул мне пластинку, осторожно держа ее большим и указательным пальцем, чтобы мне она была видна на свет.

«Смотри, что я сделал с твоей пластинкой», — сказал он.

Действительно, это не была уже девственная поверхность. Его бесконечно терпеливые пальцы, вооруженные гравировальной иглой, превратили ее в крошечную, 2,5 × 3,5 дюйма, картину Пикассо. Я очень хорошо ее помню. На ней был изображен женский профиль, в стиле его картин и скульптур, вдохновленных Мари-Терез Вальтер — миниатюрный вариант его шедевра «Женщина перед зеркалом», написанного в марте того же 1932 года, напечатанного в цвете в «Минотавре», а теперь принадлежащего Музею современного искусства в Нью-Йорке.

Я хотел взять пластинку с собой и сделать с нее пробный отпечаток.

«Нет, нет, — сказал он. — Оставь ее. Мне еще нужно над ней поработать. Я отдам тебе ее в следующий раз.

«В следующий раз!» Потом-то я даже слишком часто имел случай убедиться, что на его языке «следующий раз» значит «никогда». Что стало с этой пластинкой? Я ни разу не видел ее воспроизведенной. Может быть, она лежит где-нибудь на дне чемодана? Разбита? Пропала? Так или иначе, идея оригинальной гравюры на фотопластинке и даже первый подобный опыт датируется пятью годами раньше, чем серия фотогравюр, сделанных в 1937 году в сотрудничестве с Дорой Маар.

ОНА ПРИВЕЛА ЕГО К ФОТОГРАФИИ

Дора Маар... Нельзя отрицать, что во власти, которой она обладала над Пикассо, большое значение имел ее талант фотографа. Именно она познакомила его с камерой и с печатанием в затемненной комнате. Любопытны «фотографии», в которых Пикассо пытался слить в органическое целое фотографический образ и фотокопию предмета, сделанную самим этим предметом: тюля, кружев, а также линий, нарисованных его рукой на желатине. И именно Дора Маар, благодаря своему постоянному присутствию у Пикассо во время создания «Герники», последовательно фиксировала развитие картины с помощью камеры.

Тогда в нашем окружении было много фотографов. Я назову здесь только тех, кто был более или менее связан с Пикассо. Капа, совсем молодым трагически погибший в Индокитае. Он оставил серию фотографий Пикассо с его молодой семьей, снятых на берегу залива Хуан. Сима, тонкий художник-живописец, фотографировал его и его работы в основном в Антибский период, во дворце Гримальди. Робер Дуано оставил документы о его керамическом периоде в Валлорисе. Мили, американский фотограф и кинематографист, задумал и сфотографировал со вспышкой любопытные рисунки Пикассо, сделанные специально для камеры. Дэвид Дуглас Данкэн, автор «Пикассо о Пикассо» и довольно вульгарного собрания фотографий, показывающих Пикассо главным образом с клоунской стороны, долгое время был близок к нему. Ирландский фотограф Куин, который жил в Ницце, тоже стал одним из близких друзей художника. В течение десяти лет он фотографировал Пикассо за работой. Ему принадлежит книга «Пикассо за работой», изданная в Швейцарии. Наконец, я дол-



Брассаи и Пикассо



жен упомянуть молодого фотографа Вилье из Валлориса, который составил книгу из фотографий Пикассо и Жаклин на ферме Нотр-Дам де Ви в Монсане, а также роскошное издание, вышедшее ограниченным тиражом,— «При свете дня» (текст Жака Превера). В этой книге Пикассо показан в новом, непосредственном вторжении в сферу фотографии. Но на этот раз союз фотографии и печати показался мне менее удачным.

ЛЮБИТ ИЛИ НЕТ!

Было бы логичным спросить, почему не возникало вопроса, любит ли Пикассо фотографироваться? Я должен сделать любопытное наблюдение. Хотя он рисовал свое лицо — и не только лицо, но и руки, и места, где он жил, своих женщин, детей — и хотя он испытывает страстный интерес к собственной персоне, фотографии его очень немногочисленны. Некоторые периоды его жизни вообще не запечатлены на пленке. Может быть, по мере того, как он стал меньше интересоваться своим лицом, он отдавал его фотографам. А может быть Пикассо, по мере того как он созревал и начинал отдавать себе отчет в важности своего творчества и исключительной роли, ему принадлежащей, перестал отказываться от возможности запечатлеть с помощью камеры свое повседневное существование. Враждебность к фотографам перешла в терпимость и кончилась благосклонностью, если не соучастием. С возрастом это отношение изменилось. Он теперь не только не отказывается фотографироваться, но и сам подает более или менее остроумные идеи фотографу, увлекается игрой, принимает ради него разные личины. Например, фотография, которую я сделал 28 апреля 1949 года в его студии на улице Великих Августинов. Перед огромным полотном, изображающим обнаженную на отдыхе, и с Жаном Марэ у ее ног в качестве натурщика, Пикассо схватил кисть и палитру и сыграл «художника» в своеобразном экстазе. Это была его идея. По своей инициативе я бы никогда не стал заставлять его выступать в роли клоуна, как это делали впоследствии другие фотографы, пользуясь его добрым характером.

Все творчество Пикассо вращается вокруг действительности, а справедливо или несправедливо (с моей точки зрения, несправедливо) фотография стала для нас «точным образом реального», неким «alter ego» действительности. Творчество Пикассо как бы притягивается фотографией, вращается вокруг нее, но кривая, которую оно очерчивает, — не круг. Это огромный эллипс кометы, эксцентрическая орбита, которая иногда то близко приближается к центру притяжения, что, кажется, она может сгореть, то отходит от него на такое расстояние, что, кажется, уходит из-под власти гравитации. Творчество Пикассо сильно отмечено апогеями и перигеями. В некоторые периоды жизни его усилия воспроизвести действительность с фотографической точностью столь же велики, как в другие — полностью уйти от действительности.

КАК НАЧАЛСЯ КУБИЗМ

Всю свою жизнь он свободно использовал фотографию в качестве свидетеля, как для того, чтобы доказать, что созданное им было не так уж далеко от реальности, так и для того, чтобы подчеркнуть значительное расстояние, которое его от нее отделяло. Летом 1909 года Пикассо поехал в Орта де Сан-Хуан в Испании. Там он рисовал степные поселения, построенные в форме кубов арабско-средиземноморского происхождения. Три таких «кубистских» ландшафта — ибо это и было началом кубизма — приобрела Гертруда Стайн и выставила их в своем салоне. Гости кричали «ужас!», но Пикассо и Фернанда сфотографировали эти же деревни и дали отпечатки Гертруде Стайн. Когда посетители смеялись и протестовали, она доставала эти фотографии и говорила: «Вы, конечно, можете сказать, что эти ландшафты слишком реалистичны — вы не ошибаетесь. Но нельзя же ругать эти картины за их фотографическую точность».

Но в 1946 году, когда Сидней Джейнис захотел напечатать в книге портреты, ландшафты и натюрморты рядом с фотографиями предметов, вдохновивших автора на эти рисунки (это были мои фотографии), Пикассо был в восторге от такого размещения материала и сказал мне: «Это замечательная идея. Теперь-то они убедятся, что я ничего фотографически не копирую». С его точки зрения фотография была не только свидетелем верности действительности, но, наоборот, доказывала, что картины имели лишь самую отдаленную связь с действительностью. История фотографий деревни Орта де Сан-Хуан доказывает, что Пикассо сам иногда делал снимки. Как ни странно, но на этот вопрос он всегда отвечал самым уклончивым образом. Но на этот счет имеются лишь косвенные доказательства — я процитирую только Гертруду Стайн (из «Автобиографии Алисы Б. Токлас»), которая сказала о Пикассо, когда тот жил на бульваре Клиши: «Он делал натюрморты и фотографировал их».

ФОТОГРАФИЯ ВЕЗДЕСУЩА

Что касается прямого влияния фотографии на его творчество, в некоторых рисунках и картинах оно видно. Пикассо признал, что они основаны на фотографиях. Один рисунок 1920 года, на котором изображен человек, облокотившийся на колонну в принятой тогда позе, — это явная трансформация фотографии. Другой рисунок 1923 года, с необыкновенно четко выписанными деталями, изображает его сына Пауло, сидящего на осле. Уздечка и косматая шерсть животного выписаны с поразительной точностью. «Некоторые картины и рисунки Пикассо, — говорит мадам Валентен, — обладают фотографической точностью деталей». Но даже и потом, когда Пикассо далеко и в разных направлениях уходил от реальности, в его творчестве нередки были эти краткие возвраты к реализму. В его папках с рисунками полно таких примеров. Открывая любую из них, к какому бы периоду она ни принадлежала, можно быть уверенным, что среди портретов, сведенных к символам и схемам, непременно найдутся рисунки абсолютно реалистичные, на которых можно сосчитать каждую ресницу, каждую морщинку.

Еще одно неоспоримое влияние фотографии: искаженные пропорции тела, сходные с теми, которые получаются при использовании короткофокусного объектива. В этом смысле характерен «Пляж», нарисованный летом 1920 года в Хуан-ле-Пен. Женщины на этом полотне увидены через объектив с необычайно коротким фокусным расстоянием и поэтому искажены точно так же, как на фотографиях «ню» Билла Брандта, сорок лет спустя, сделанных с применением такого объектива: одна нога непропорционально длинна по сравнению с другой, короткой и маленькой, огромная рука или нога на переднем плане, голова или рука сделаны тоньше, короче и, кажется, отодвинуты назад этим головокружительным сокращением ракурса. Можно ли представить себе эти, часто карикатурные искажения, до сих пор часто встречающиеся в работах Пикассо, без фотографического вúдения?

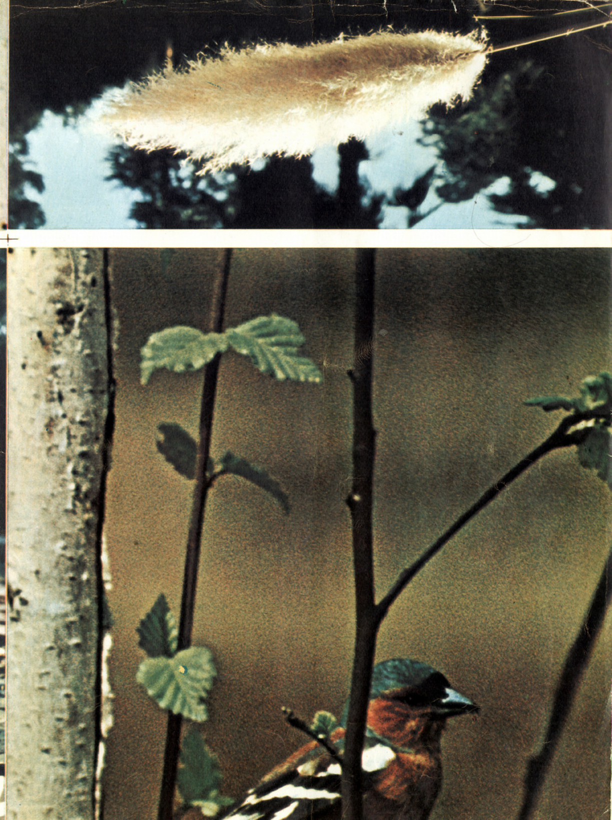
Я считаю, наконец, что есть еще одно влияние фотографии: важность детали, точно выписанной в рисунке, где все вроде бы сведено к символам. Как будто с помощью этой точно выписанной детали Пикассо хотел вернуть своему абстрактному предмету его специфический, неповторимый и индивидуальный характер. Это может быть лист или виноградная лоза в ландшафте или ручка радиатора, перенесенная на первый план избирательным фокусом, как в картине «Окно студии».

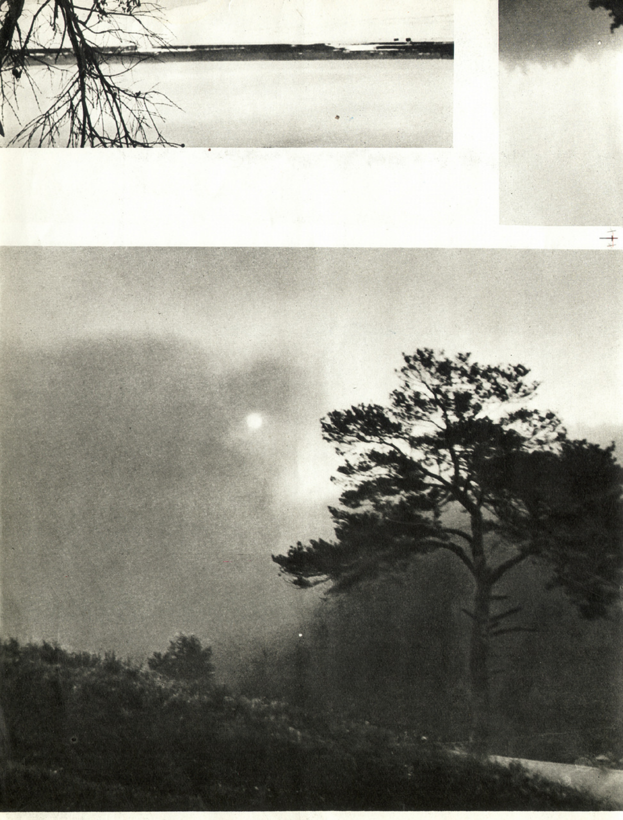
Вúдение мира через камеру стало для нас слишком обыденным, чтобы мы могли найти все прямые или косвенные следы влияния фотографии на творчество Пикассо. И все же оно существует в той же степени, что и влияние Лотрека, Сезанна, Ван Гога, Гойи, Энгра и других мастеров. Невозможно было бы представить некоторые работы Пикассо без фотографической оптики, без ее визуального подхода. Фернанд Оливье рассказывает об одном вечере, когда кружок друзей собрался в доме математика Пренсэ. Они все приняли таблетки с гашишем и были охвачены новыми ощущениями. «В результате каждый совершил открытие, — говорил Фернанд... — Пикассо? Что увидел он в этот час истины? Охваченный нервным приступом, Пикассо кричал, что он открыл фотографию, что он покончит с собой, так как ему нечему больше учиться.»

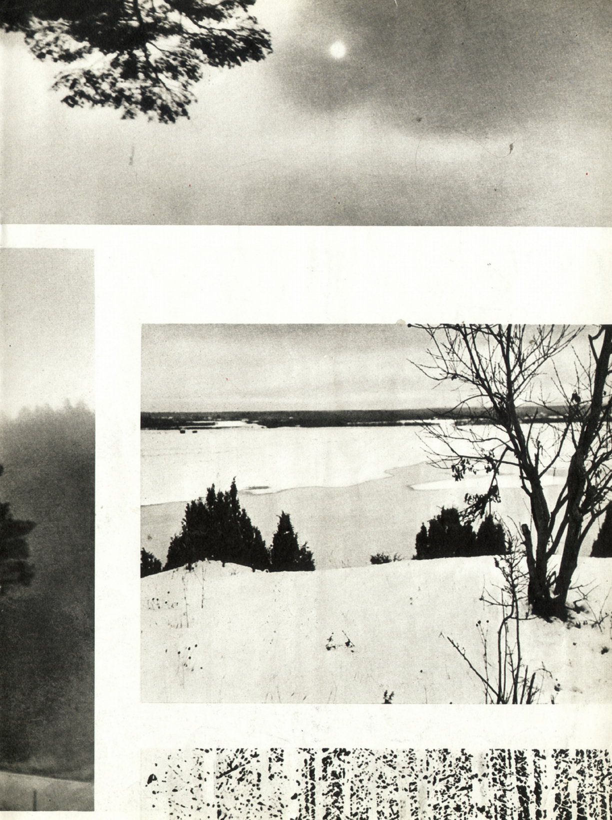
Эта история о многом говорит. Она показывает, в какой степени образ действительности, воспроизводимый фотографией, сопровождает его всю жизнь. Он хотел достичь воспроизведения, равного фотографическому, и одновременно хотел уничтожить малейшие следы такого воспроизведения. Фотография остается тем скрытым центром, вокруг которого вращается его творчество.

«Popular Photography»
Перевод с английского А. КОЗЛОВА

Ростислав ВОРОНОВ, фотолюбитель (Москва)
Зяблик









„МИРОВОЕ ПРЕСС-ФОТО 67“

На выставку «Мировое пресс-фото 67» в Гааге было представлено 3295 фотографий из 48 стран мира. Основная масса снимков — черно-белые и лишь 145 цветных. На стендах экспонировалось около 500 работ.

Художественный и технический уровень представленных работ не был ровным. В экспозиции оказалось наряду с фотографиями отличного качества немало средних работ и просто слабых. Однако в каждом снимке чувствовалось стремление автора запечатлеть событие в наиболее острой динамичной форме.

Конечно, сама трактовка и форма подачи того или иного события были далеко не одинаковыми.

Различие в подходе к теме особенно проявилось в показе войны во Вьетнаме. Вот одна из фотографий американского автора. На ней запечатлен поистине трагический момент: оккупант стоит в бравой позе, придавив ногой горло вьетнамского юноши-патриота. На физиономии вояки — самодовольное выражение. Другой оккупант обшаривает карманы пленного.

Достаточно одного взгляда на эту фотографию, чтобы понять, что хотел выразить автор. Он в сенсационном стиле рекламирует могущество американского солдата, показывает его хозяином в чужой стране, воспевает и утверждает человеконенавистническую, захватническую политику империалистических сил США. Мол, смотрите, каков солдат-янки. Ему все дозволено, ему все подвластно!

В подобном стиле выполнены и остальные, посвященные войне во Вьетнаме фотографии, авторы которых — американские фоторепортеры. Этот же почерк сразу распознается и в снимках английских фотографов, показывающих события на Ближнем Востоке, в Адене и других «горячих» местах планеты. К сожалению, решения жюри не всегда отличались объективностью при оценке подобного рода фотографий. Этим объясняется тот факт, что высшие награды были присуждены в некоторых случаях авторам снимков, весьма заурядных по своим достоинствам.

Иная трактовка, иная идея заложена в фотоочерке советского репортера Льва Портера «Янки в Северном Вьетнаме». Лаконично, сдержанно, без нажима и внешних эффектов наш фотожурналист показал героизм, высокое боевое мастерство северовьетнамских воинов-патриотов, самоотверженно защищающих честь и независимость своей родины. На одной из фотографий — духовно убогий воздушный гангстер — пленный американский летчик. Вот он, логический бесславный конец вояки-янки. Фотография как бы предупреждает о том, что такой конец ждет каждого янки, если он не уберется с вьетнамской земли. Не случайно фотоочерк Л. Портера, несмотря на резкое противодействие некоторых членов жюри и «давление со стороны», все же был отмечен почетным дипломом.

По разделу «Новости» жюри отдавало предпочтение снимкам острым, динамичным, ясно говорящим даже без подписей о том или ином событии. Снимки без злободневной смысловой нагрузки успехом не пользовались. Совершенно не принимались во внимание фотографии, выполненные специальной техникой (соляризация, бромойль и другие способы). Не получали одобрения снимки, в которых авторы демонстрировали чисто формальный прием, например, нарочитую смазку. На техническую сторону работ всегда обращалось пристальное внимание. «Фотография должна быть прежде всего фотографией», — часто можно было слышать такие слова и на заседаниях жюри и в кулуарах выставки.

В разделе «Жанр» преобладали работы, отображавшие подлинные переживания людей, их радости, страдания. Снимки с малейшими намеками на инсценировку немедленно отбрасывались.

Спортивные фотографии, привлекавшие внимание членов жюри, можно было бы разделить на две категории. Снимки, отмеченные особой динамикой, кульминационные моменты состязаний, катастрофы и снимки, рассказывающие о веселых курьезных происшествиях в спорте.

К фотоочеркам и фотосериям (не менее 4 фотографий) предъявлялись те же требования, что и к снимкам по разделу «Новости»: серия или очерк должны «читаться» без подписей, последовательно, четко и убедительно раскрывать тему.

Большой интерес был проявлен к так называемым образным символическим снимкам. Таким, например, как снимок голландского фотомастера Г. Клина «Полтора года жизни — полтора года голода». На снимке — лицо изможденного голодом ребенка. Этот снимок получил по разделу «Художественная фотография» золотую медаль. Однако безжалостно браковались «символические» фотографии с «торчащими ушами» инсценировки.

Из 500 работ, помещенных на стендах, 70 принадлежало фотомастерам нашей страны. Работы В. Ахломова «К Ленину», Л. Бергольцева «В споре рождается истина», А. Птицына «Лестница» были помещены Оргкомитетом в выставочном «Ежегоднике». Большим вниманием посетителей «Мирового пресс-фото 67» пользовались спортивные фотографии В. Шандрина, Ю. Сомова, Ю. Долягина, жанровые снимки В. Егорова, Е. Кассина, портреты Д. Донского, В. Первенцева и других.

Однако нельзя умолчать и о недостатках нашей коллекции. Некоторые фотографии советских авторов не отвечали по своему характеру условиям выставки, ее основным требованиям: актуальность, событийность, журналистский подход к решению темы. В коллекции оказались работы, достойные украшать стенды фотосалонов, выставок художественной фотографии, но не ежегодной выставки фотографий для прессы. Очерки и серии, насчитывающие менее четырех фотографий, жюри, согласно условиям, отклоняло.

Из всего этого нам следует сделать выводы при подготовке к очередной выставке «Мирового пресс-фото 68». Она откроется в конце сентября — начале октября этого года. Фотографии будут приниматься на выставку, если они сняты в период между 1 января и 15 сентября 1968 г.

Особое внимание нужно обратить на заблаговременный и тщательный отбор работ в соответствии с предъявляемыми профессиональными требованиями. Разумеется, советские фотомастера и впредь не будут гнаться за дешевой сенсацией, но актуальность и событийность в снимках, отражающих трудовые подвиги советских людей, наши достижения в науке, культуре, спорте, необходимы. Нужны портреты наших замечательных современников (на «Мировом пресс-фото 68» предполагается учреждение раздела «Портрет»).

Высокое мастерство советских фотожурналистов было широко признано на «Мировом пресс-фото 67». Мы можем смело вступать в соревнование с фотожурналистами других стран. Но готовиться к этой выставке надо заблаговременно, учитывая ее специфику, вдумчиво и строго отбирать работы.

В. МАЛЫШЕВ
Фото автора

У стендов выставки



ЭСТЕТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ

М. КАГАН, кандидат искусствоведения

3. ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ ПРИРОДА ФОТОИСКУССТВА

Условия, при которых фотоизображение жизни становится художественным, могут быть выявлены достаточно конкретно при сопоставлении серии снимков испанского фотографа Х. К. Фонта «Коррида», отмеченной золотой медалью на выставке «Интерпресс-фото 66», со снимком В. Пичхуляна «Гуйбози». Избранное нами сопоставление показательно, во-первых, потому, что перед нами два крайних случая, между которыми существует широкая шкала переходных форм (движение от чистой документальности к субъективно окрашенному, тенденциозному авторскому показу факта и, наконец, к снимкам собственно художественным) и, во-вторых, потому, что объекты изображения тут сходны, а наличие или отсутствие цвета не имеет с интересующей нас сейчас точки зрения существенного значения.

Фотография В. Пичхуляна — типичный хорошо выполненный документальный снимок. Он рассказывает, как протекает запечатленная в нем спортивная игра. Мы получили бы о ней более подробное представление, увидев большее количество снимков, фиксирующих разные ее моменты и ситуации. Но и единичный снимок несет нам ту меру фактической информации, какую он способен вобрать в себя; мы видим естественную, природную среду, в которой происходит игра; видим, что представляет собой спортивный инвентарь, одежда игроков, чувствуем динамику движения и т. д. Здесь и композиция, и формат кадра, его пространственная емкость и светотеневые отношения служат главной цели фотографа: воспроизвести объективно протекающее действие с возможной в одномоментном изображении точностью, обстоятельностью и полнотой. Естественно, что самого фотографа мы в кадре не видим — не видим, разумеется, не только физически, но и духовно, то есть не чувствуем его отношения к изображенному, особенностей его восприятия, переживания, оценки. Всего этого нет потому, что репортер не ставил перед собой задачи в строго документальном снимке на спортивную тему «докладывать» нам об этом; он должен был, напротив, проявить главное качество фоторепортера-документалиста — высочайшую меру скромности, самоотречения, самоустранения. Фотограф действительно пожертвовал своим «я» во имя предельно объективного воссоздания жизненного факта; он словно говорит нам своей фотографией: «вы этого никогда не видели, а это весьма любопытно, и я хочу вам это показать, а мое восприятие, мои впечатления и переживания вам в данном случае ни к чему, я оставляю их при себе...» Нетрудно понять, что в еще большей степени подобная позиция самоустранения субъекта характерна для научной фотографии.

Совсем о другом говорят нам снимки Х. К. Фонта. В них фотограф решает сознательно и весьма последовательно не документальную и не научно-познавательную, а совсем иную творческую задачу. Он избирает такое соотношение диафрагмы и экспозиции, при котором все обстоятельства и детали изображаемого действия должны как бы раствориться, расплыться, а иногда попросту исчезнуть. Разумеется, человек с фотоаппаратом, в отличие от человека с карандашом или кистью, в той или иной степени всегда точно воспроизводит объективную реальность, отчего фотоизображение приобретает известную меру документальности; как бы минимальна она в данном случае ни была, в ее наличии легко убедиться, сравнив снимки Х. К. Фонта, например, с рисунками Пикассо на ту же тему. Однако крайне интересно и показательно, что Х. К. Фонта эта мера документальности совсем не стесняет (в отличие от некоторых современных «фокусников» от фотографии, стыдящихся ее неразрывной связи с реальностью и изобретающих всевозможные технические приемы для того, чтобы полностью очистить фотографию от документальности, а значит, и от изобразительности, отчего она в конечном счете превращается в... простое подобие абстрактной живописи). Напротив, Х. К. Фонт высоко ценит заложенное в самой природе фотоизображения начало документальности, делающее художественный образ в фотоискусстве, в отличие от образа в живописи, образом *художественно-документальным*. Ибо прелесть художественного фотоочерка «Коррида» состоит именно в том, что он заставляет нас, зрителей, поверить: автор снимков ничего не выдумал, не подменил реальность фантазией; коррида развертывается *именно так*, как снимки рассказывают: дело, однако, в том, что рассказывают они не просто и не только об этом, а и о том, *как отражается коррида в сознании, в ощущениях, в переживаниях автора* — ведь это *он*, поглощенный единоборством тореадора и быка, не замечает уже ничего вокруг, ведь это *в его восприятии* стремительно движущиеся предметы теряют четкость очертаний, ведь это напряженный драматизм *его переживаний* передается феерией мчащихся, сталкивающихся, перекрывающих друг друга контрастных и звучных пятен цвета...

Так *изображение* действия перерастает в *образ* этого действия — в образ головокружительной, захватывающей дух, блистательно-красивой и одновременно смертельно опасной игры-боя, сражения-забавы, танца-охоты. В этом образе изображаемый объект предстает перед нами не таким, каков он сам по себе, вне и независимо от нашего к нему отношения, а таким, каков он в субъективном преломлении авторского восприятия, переживания, его духовной оценки. В этом образе запечатленный объект дан не в отношении к одному только глазу человека, представленному фотообъективом, а в отношении к психологии автора, его эмоциональной жизни, мировосприятию. Это значит, что создание художественного образа исключает необходимое фотографу-документалисту самоотречение и самоотключение; напротив, решение художественно-образной задачи предполагает *активность самовыражения* фотохудожника в создаваемом им изображении.

Анализ фотоочерка Х. К. Фонта показывает: установка на художественно-образное воспроизведение жизни отличается от установки информационно-документальной тем, что в фотоискусстве документальность становится не единственной и даже не главной целью изображения, а лишь сопутствует достижению собственно-художественного эффекта и поэтому подчиняется требованиям образного решения снимка. Понятно, что способы подчинения

Начало см. «Советское фото», 1968, № 2, 3.

Теоретические очерки



В. ПИЧХУЛЯН. Гуйбози (Конное поло)

документальности художественно-образной выразительности снимка могут быть весьма и весьма различными. Способы эти располагаются на довольно широком диапазоне возможностей, и та структура, которую мы обнаружили в «Корриде», находится как бы на одном конце этого диапазона, поскольку момент документально-изобразительный сведен в ней к минимуму. Но вот другой художественный фотоочерк, экспонированный на той же выставке, — снимки итальянского мастера Н. Скафиди «Мафия» — представляет другой конец этого диапазона. Здесь документальность не сводится к минимуму, вообще необходимому в фотографии, не оттесняется на задний план, а остается на переднем плане образной структуры изображения, непосредственно воплощая его художественно-выразительный смысл. В статье «Документальность и образность фотографии» («Советское фото», 1967, № 3) Ан. Вартанов сделал хороший анализ этой фотосюиты, но явно неудачно сформулировал общий вывод, говоря, что в ней «сама документальная природа снимка становится искусством». Ни в данном случае, ни в каком-либо другом документальность сама по себе искусством стать не может; бывают, однако, такие произведения искусства — и «Мафия» принадлежит к их числу, — в которых художественное и документальное начала оказываются уравновешенными, взаимно проникают друг в друга, становясь одним гармоническим целым. Сохраняя всю полноту документальности, снимки «Мафии» раскрывают через нее свой идейно-эмоциональный пафос — пафос гнева и сочувствия, возмущения и душевной боли. Следовательно, и тут документальность, как бы ни была высока ее мера, является не самоцелью, а только средством для решения художественно-выразительной задачи.

Таков общий закон, определяющий художественно-образную природу фотоискусства и его принципиальное отличие от фотодокументалистики. Именно отсюда проистекает другое их существенное различие — то, что ценность документальной фотографии определяется не столько ее собственными техническими достоинствами, сколько в первую очередь социальным значением изображаемого объекта. Если он обладает широкой общественной значимостью, фотодокумент оказывается достойным опубликования в газете или журнале, экспонирования на выставке; если объект обладает более узкой специальной значимостью, его изображение будет представлять ценность лишь в соответствующей профессиональной среде, — скажем, юридической, военной, спортивной и т. п.; наконец, если объект имеет чисто семейное или даже личное значение, его изображение окажется интересным и нужным только в личном или семейном фотоархиве. Что же касается художественной фотографии, то ее ценность в принципе не детерминируется жестко и определенно значимостью изображаемого. Мы видим в художественном снимке лицо незнакомого нам ребенка или старца, стайку воробьев, сидящих на телеграфном столбе, лодку, уснувшую у берега озера, наконец, несколько простых предметов, покоящихся на столе, и мы отчетливо сознаем, что нет никакого резона документировать существование этих вещей, птиц или людей, а фотоискусство, подобно живописи или поэзии, делает для нас изображение этих объектов глубоко интересным, важным, волнующим, потому что художественный смысл такого изображения заключен не в документальной фиксации их эмпирического существования, а в выявлении их человеческой, духовной, психологической ценности.

Художественный фотопейзаж привлекает наше внимание только потому, что представляет собой, как обычно говорят, «пейзаж с настроением». Вдумаемся в это привычное, но весьма странное для трезвого ума определение — не бессмысленно ли оно? Разве может быть у воды и неба, у камышей и камней какое-то настроение? Иметь настроение — это ведь свойство человека, а не природы! Но если с научной точки зрения определение «пейзаж с настроением» действительно абсурдно, то с эстетической точки зрения оно абсолютно точно. Оно определяет *внутреннюю* диалектику художественного образа, в котором противоречиво сливаются в единое целое объект и субъект, природное и человеческое, материальное и духовное. Подлинный фотохудожник может сказать вместе с Тютчевым:

Не то, что мните вы, природа —
Не слепок, не бездушный лик.
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Это значит, что в художественном образе природы перед нами не самодовлеющее изображение материальных предметов, а опредмеченное душевное состояние человека — потому-то фотопейзаж вызывает эмоциональный отклик в душе зрителя, переживается им, а не просто рассматривается.

Подходя к этой проблеме с позиций семиотики — науки о законах закрепления и распространения информации в различных знаковых системах — мы могли бы сказать, что всякое фотоизображение есть своего рода знак, только документальный фотоснимок — это знак материального предмета, а художественный образ в фотографии — знак присутствия человека в предметном мире, знак одухотворенности, очеловеченности этого мира.

Но как же возникает такой художественно-образный знак в фотографии, если запечатлеваемые ею явления в действительности все-таки не обладают ни «душой», ни «свободой», ни «любовью», ни «языком»?

Дело в том, что любое реальное явление в природе и в человеческой жизни есть процесс, безостановочное движение и изменение. В этом процессе явление остается самим собою и, вместе с тем, постоянно меняется — меняется рисунок облаков на небе, осве-

Х. К. ФОНТ. Серия «Коррида»









щение ландшафта, выражение глаз человека, его поза, соотношение неподвижных предметов в поле зрения наблюдателя, поскольку сам он находится в непрерывном движении. Как сказал Гераклит, «нельзя дважды войти в одну и ту же реку, потому что вода уже не та, и ты уже не тот».

Фотоаппарат обладает чудесной способностью схватывать в этом динамическом потоке мгновение и останавливать его, увековечивать. Фотоаппарат реализует заклинание поэта: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» Но прекрасно, поэтично, выразительно далеко не каждое мгновение. Подобно тому, как охотник, выслеживая жертву, выбирает для выстрела оптимальную с баллистической точки зрения ситуацию, фотограф-художник находит в постоянно меняющемся облике наблюдаемого им явления одну из его трансформаций, оптимальную с эстетической точки зрения. Речь идет о таком мгновении, когда жизненное явление вдруг предстает перед нашим взором столь *выразительным*, что кажется сотворенным по законам искусства, художественно-сконструированным, а не естественно образовавшимся. Мы хорошо знаем, например, что ветер не может быть «ласковым», что море не может «волноваться», что деревья не могут «стонать», но мы пользуемся этими олицетворениями, когда природа выступает перед нами в таком виде, который ассоциируется с нашими чувствами, настроениями, душевными движениями; в подобных случаях мы невольно начинаем воспринимать природу как носительницу собственных наших духовных сил и способностей.

Фотограф-художник — это человек, обладающий особенно развитой чуткостью к подобным проявлениям «естественной художественности» в реальном мире. Он подстерегает эти мимолетные проблески максимальной выразительности в динамике реального бытия и, властвуя данной ему техникой, повелевает: «Остановись, мгновенье...» Так средствами фотоизображения делает он то, что Белинский называл «извлекать поэзию из прозы жизни».

Это относится в полной мере и к изображению средствами фотоискусства человека и всех форм его социальной деятельности. И здесь, в естественном течении человеческой жизни, складываются подчас ситуации, когда экспрессивность позы, жеста, мимики, взгляда, взаимодействия людей достигает такой остроты, какой не всякий актер или режиссер способен сознательно добиться. Эти-то мгновения и ищет настоящий фотограф-художник, и когда ему удается их схватить, возникают такие великолепные по единству психологической и пластической выразительности образы, как, скажем, исполненная высокого драматизма сцена встречи защитников Брестской крепости в известном снимке М. Ганкина. Когда же те, кто не умеет видеть «художественные импровизации» самой жизни и пытается превращать жизнь в лицедейство, «режиссируют» изображаемое событие, делая из реальных людей «персонажей», и расставляют их по банальным правилам театральной мизансцены или академической картины, тогда художественная фотография подменяется жалким, фальшивым, спекулятивным суррогатом.

И все же, как бы ни был зорок «образный глаз» фотографа-художника, возможности фотоискусства не ограничиваются простой фиксацией счастливо найденных выразительных мгновений. Ибо у фотографа-художника всегда есть потребность усилить, повысить степень выразительности реального жизненного явления. Его объектив должен стать, говоря словами Маяковского, «не зеркалом, а увеличивающим стеклом», — разумеется, не в прямом, а в переносном смысле слова, то есть должен прояснить, очистить, сконцентрировать, активизировать выразительность изображаемого. В его распоряжении — многообразные средства, с помощью которых такая задача может быть решена: кадрирование снимка, способное выделить главное, укрупнить его, освободить от случайных примесей, неизбежных в реальном течении жизни; определение формата снимка, играющего ту же роль концентратора внимания, направляющего восприятие по нужному эмоциональному руслу; светотеневая организация снимка — более мягкое или более жесткое, контрастное решение, позволяющее усилить или ослабить реальные отношения темного и светлого... Короче говоря, не подменяя безусловную правдивость действительной жизни нарочитыми инсценировками и подстроенными композициями, фотограф-художник продолжает дело, начатое жизнью, целеустремленно выращивая в ходе изготовления самого снимка из зерна «естественной художественности» растение подлинного, рукотворного искусства. Именно на этом, втором этапе творчества реализуются все потенциальные возможности, заключенные в остановленном на пленке выразительном мгновении, иначе говоря — завершается процесс воплощения содержания фотообраза в художественно значимую форму.

(Продолжение следует)

„ФОТОЛЕТОПИСЬ НАШЕЙ РОДИНЫ"

ИТОГИ ВСЕСОЮЗНОГО ФОТОКОНКУРСА

В январе 1966 г. Центральный государственный архив кинофотофонодокументов СССР, Красногорский механический завод и редакция журнала «Советское фото» объявили Всесоюзный фотоконкурс «Фотолетопись нашей Родины».

На конкурс было представлено 1663 фотографии 301 автора, в которых нашли свое отражение различные стороны жизни нашего народа.

Жюри при оценке конкурсных работ прежде всего исходило из их содержания, особо отмечая серии снимков, наиболее полно раскрывающие те или иные события. Многие авторы — мастера репортажной фотографии и фотолюбители — представили большое число снимков, запечатлевших пафос трудовых будней замечательных советских тружеников.

Победители конкурса «Фотолетопись нашей Родины» удостоены:

ПЕРВОЙ ПРЕМИИ (фотоаппарат «Зенит-Е»)

Л. Беспалов (Москва) — серия «Празднование 90-летия Ф. Н. Петрова»; *А. Рябцов* (Ялта) — серия «Видные советские и зарубежные деятели в Ялте»; *Э. Чиковани* (Алма-Ата) — серия «Обновление Голодной степи».

ВТОРОЙ ПРЕМИИ (объектив «Таир-11»)

А. и *М. Ананьины* (Минск) — серия «Брестская крепость»; *Н. Багаев* (Московская область) — «Народная артистка СССР В. Н. Пашенная в подшефном коллективе художественной самодеятельности», «Красногорск строится», «На уроке в музыкальной школе»; *Ю. Блажнов* (Московская область) — серия «С. М. Буденный в гостях у воинов»; *В. Масленников* (Москва) — «Московский мотив», «Портрет С. Коненкова»; *В. Спорышков* (Волгоград) — серия «Волгоград сегодня».

ТРЕТЬЕЙ ПРЕМИИ (набор фотопринадлежностей)

Р. Бибишев (Ташкент) — серия «Драма и подвиг Ташкента»; *Р. Бологов* (Алма-Ата) — серия «Тропою испытаний» (о работе геологов в горах Заилийского Алатау); *А. Данилов* (Московская обл.) — «Интервью с генеральным авиаконструктором Антоновым»; *В. Кононов* (Мурманск) — «Буденновец», «Ледокол «Ермак»; *М. Резниченко* (Николаев) — «Почтальон Герой Социалистического Труда Цупанова»; *А. Стрижков* (Москва) — «На Всемирном конгрессе за всеобщее разоружение и мир (1962 г.)».

Дипломами отмечены работы 15 авторов. Все призеры конкурса получают наборы уникальных фотографий из фондов архива. Негативы фотографий, отмеченных жюри, переданы авторами в архив на государственное хранение.

В. РУНГЕ,
председатель жюри конкурса

ШКОЛА ФОТОГРАФИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА


Фото 1

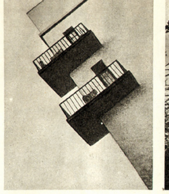

Фото 2


Фото 3

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ СНИМКА

В. ЛЯГАЛОВ

В рамках журнальной статьи мы коснемся лишь некоторых элементов, воздействующих на наше восприятие и составляющих композицию фотографического снимка. Разговор пойдет об основных моментах, которыми должен руководствоваться фотолюбитель, приступая к съемке того или иного объекта, тем более что в процессе предварительной подготовки кадра нельзя точно рассчитать соотношение элементов будущего отпечатка. Но при разумном отборе деталей, включаемых в кадр, каждый фотограф может представить себе, какие пластические сочетания линий и плоскостей составят на снимке те или иные вещественные формы.

Когда мы говорим о композиции фотографического снимка, мы подразумеваем определенное сочетание элементов, составляющих видимый рисунок изображения. Наиболее простой и распространенный из этих элементов — линия.

Известно, что в композицию фотокадра включаются линии видимые, зримые и линии воображаемые, которые играют роль проводника нашего глаза, направляют взгляд, рассматривающий фотографию.

Тот или иной характер линий создает определенный эмоциональный настрой. Прямые линии всегда напоминают о симметрии и порядке. Линии кривые, ломаные, которые, кстати, в природе преобладают, вызывают, в зависимости от сочетаний, в каких они используются, различные зрительные ощущения.

В силу некоторых физиологических особенностей нашего глаза ему легче следить за кривой линией. Вещественную, предметную выразительность линия приобретает лишь в сочетании с другими линиями. Это свойство всех композиционных элементов вообще. Готовясь к съемке, фотолюбитель должен иметь в виду все эти положения.

РАКУРС

Известный русский художник В. Суриков говорил: «Страшно я ракурсы люблю. Всегда старался все дать в ракурсах. Они очень большую красоту композиции придают».

Ракурсы — точки зрения — расширяют наш визуальный опыт, дают практически неисчерпаемые возможности постоянно видеть мир по-новому. В самом деле, какую свежесть приобрел вдруг столь традиционный сюжет — девочка играет воздушными шариками (фото 1). Автору помог удачно найденный ракурс.

Но фотолюбители должны помнить, что использование смелого, «энергичного» ракурса оправдано лишь тогда, когда он подчинен передаче подлинной жизненной правды. Ракурс ради ракурса очень легко может превратиться в формалистическое упражнение, противопоказанное художественной логике.

Пример тому — работа под названием «Балконы» (фото 2). Несмотря на интересный рисунок диагоналей, выигрышное соотношение тональных плоскостей снимка, неуравновешенность центрального объекта лишает кадр какого-либо смысла.

С понятием фотографического ракурса в какой-то степени связано понятие изменения горизонта, вернее, то его композиционное положение, которое иногда называют «завалом», «косиной». Наклон горизонта иногда придает снимку определенную динамичность, способствует более экономному использованию площади кадра. Если вкус не изменяет автору, хорош любой горизонт, любой ракурс. Лишь в отношении горизонтов, помещенных ровно по середине кадра, можно сказать, что они опаснее любых горизонтов «нарушенных».

ФОРМАТ КАДРА

Статистика показывает, что большинство фотографий имеют горизонтальный формат. Интересно также отметить, что во всей вековой практике живописи также преобладают горизонтальные форматы (исключение составляют лишь портреты). Это объясняется тем, что благодаря горизонтальному расположению наших глаз мы легче воспринимаем соответствующее расположение предметов.

Но фотолюбителю следует помнить о том, что высота одних и тех же предметов в вертикальном формате кажется иной, нежели в горизонтальном. Для того чтобы убедиться в этом, проделайте такое упражнение. Попробуйте сфотографировать стволы деревьев или несколько заводских труб вертикальным и горизонтальным кадром с одной и той же точки. Сравнив полученные изображения, вы наглядно убедитесь в существенной разнице.

Кроме того, нельзя забывать еще об одном свойстве вертикали — будучи помещенной в центр кадра, она делит снимок пополам, на две «самостоятельные» фотографии. Но эту особенность вертикали вы можете использовать и для построения пластически единой композиции, как это сделано, например, на фото 3. Здесь композиция делится пополам деревом, помещенным в центре кадра. Но силуэт лодки и отражение солнца, симметрично расположенные по краям и вверху кадра, динамически уравновешены. Помните о том, что такое симметричное статическое построение создает у зрителя впечатление уравновешенности, покоя, чего наверняка и добивался автор в данном случае. Как мы видим в ряде композиционных построений, центральная вертикаль, так же, как и серединный горизонт, вполне допустимы. Однако, применяя их, фотолюбитель должен руководствоваться художественной логикой и точным отбором.

РАМКА КАДРА И ПРОСТРАНСТВО

Изобразительное искусство древних народов не знало рамки. Оно распоряжалось пространством, не связывая себя классическими единствами места, времени и действия. С введением в живопись ограниченного пространства (плоскости холста, рамки) появились новые законы передачи пространства на полотне, которые в конечном счете и стали диктатами всех композиционных схем.

Художественная фотография, на первых порах следовавшая канонам живописи, также пыталась придать своим изображениям характер полной внутренней независимости. Объект изображения обязательно включался в кадр целиком, от краев кадра его отделяло какое-то пространство. Но стремление



Фото 4





Фото 5



Фото 6



Фото 7

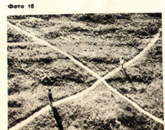


Фото 8

Фото 9



Фото 10



фотохудожника как можно полнее, достовернее и динамичнее изобразить действительность обусловило то, что чаще и чаще в снимках стали появляться срезанные предметы и фигуры, входящие в кадр или выходящие за кадр.

Посмотрите, как «нарушает» правила А. Картье-Брессон (фото 4). Перед лицом мужчины почти нет никакого пространства. Снимок разделен на две равные половины фигурой человека, но достаточную уравновешенность снимку придают два белых пятна (собачки), противопоставленных белому пятну (рубашке).

Убедительны смелые срезы фигур в снимке Л. Устинова «Лыжники» (фото 5). Здесь все точно — и диагональ лыжной палки, и нижняя точка съемки, усиливающие динамику движения лыжников.

Рассмотрим еще одну особенность композиции снимка: включения пустых пространств в кадр. Обратимся к двум примерам. На снимке «Сельский письмоносец» (фото 6) перед главной фигурой во всю длину панорамного формата включено свободное пространство. И мы легко понимаем идею снимка, подчеркнутую такой композицией, — путь у письмоносца не бывает коротким. Но вот перед нами на снимке — стадо коров и над ним — необъятное небо (фото 7). Если в первом снимке мы не хотим убавить заключенное в кадре пространство, то во втором мы можем изменять в любых пропорциях высоту безоблачного неба. Пространство может подчеркивать смысл, идею снимка, но оно может быть также и «пустым» в переносном значении слова — то есть только формальным приемом и ничем больше. Поэтому перед съемкой, стремясь определить границы кадра, непременно обращайте внимание на то, чтобы не включить в него ненужные «пустоты» — это может испортить общее впечатление от снимка.

СЛАБЫЕ И СИЛЬНЫЕ СТОРОНЫ СИММЕТРИИ

Симметричные формы в кадре, симметрично построенная композиция, как известно, вызывает обычно ощущение покоя, устойчивости. Но и здесь есть свое правило: симметричная композиция должна полностью отвечать идее снимка. В большинстве случаев надо избегать симметричной расстановки объектов съемки. Помните, что действительность не подчиняется ограниченным законам симметрии, она создает беспредельное диалектическое разнообразие форм. Это не значит, разумеется, что можно без разбора включать в кадр любые многосложные сочетания. Фотолюбителю не следует забывать, что мелкая раздробленность форм на снимке быстро утомляет зрение, мешает цельности впечатления. Отсюда — стремление современной фотографии к разумной лаконичности.

РАВНОВЕСИЕ В АСИММЕТРИИ

В качестве одного из важных композиционных правил нужно помнить, что асимметрия обладает большими динамическими возможностями. Если в симметрии равновесие достигается само собой, то в асимметрии понятие равновесия совсем не имеет в виду похожести уравновешивающихся элементов. Приме-

ром уравновешенной асимметричной композиции можно считать фото 8, где маленькая фигурка определила смысловую законченность и уравновешенность всего композиционного строя снимка.

Мы можем сделать такой общий вывод — уравновешенным можно считать тот снимок, в котором наше внимание не привлекается к одной из сторон в ущерб другой.

ДИАГОНАЛЬ И ДВИЖЕНИЕ

Часто перед фотолюбителем возникает вопрос — как передать в снимке движение, получить динамичную фотографию? Следует иметь в виду, что самая длинная из всех возможных прямых на снимке — диагональ — имеет неоспоримое преимущество при передаче движения. Динамичность диагонали сказывается даже на предметах, находящихся в состоянии покоя, но размещенных по диагонали.

Безупречная диагональ передает впечатление движения в снимке «Фурия» (фото 9). В данном случае она даже уводит наш взгляд в беспредельность, за рамки кадра. Немалую роль здесь, конечно, играют смазанность изображения и вихреобразность пара.

Характерно, что эффект движения от диагонали уничтожается другой, перекрещивающейся с ней диагональю (фото 10). На этот момент нужно обращать особое внимание.

Нужно учитывать, что эффект движения зависит еще от его направления. Проделайте такой опыт — получите зеркальное отражение любого снимка, на котором движение передано справа налево, и вы убедитесь, что оно приобретает более стремительный характер. Это объясняется привычкой наших глаз, привитой чтением, все осматривать слева направо. Поэтому такое направление называется натуральным, то есть соответственным природе нашего восприятия. Движение справа налево называют регрессивным.

Помните еще об одной характерной особенности — движение из глубины кадра на зрителя воздействует сильнее, нежели уходящее. Поэтому если вы хотите передать движение затрудненное, например, против ветра, лучше избрать регрессивное направление.

* * *

Если фотолюбитель не знаком с изложенными основными правилами композиционного построения снимка, самый интересный сюжет будет выглядеть на его фотографии невыразительно, неинтересно. Поэтому мы советуем вам проделать основные практические упражнения. Овладев некоторыми приемами, в дальнейшей творческой практике вы сможете легче и быстрее ориентироваться и находить нужную изобразительную форму.

Домашнее задание № 2

Подготовьте три учебные работы: а) снимок, в котором сильный ракурс оправдан характером сюжета, делает его более выразительным, б) снимок с асимметричной, но уравновешенной композицией, в) снимок, в котором схема диагонального построения способствует передаче движения.

УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА — ФОТОРЕПОРТАЖ

На факультете журналистики Уральского государственного университета имени А. М. Горького, где я веду дисциплину «Фоторепортаж», накоплен некоторый опыт преподавания фотожурналистики. Поделиться этим опытом я и хочу в данной статье.

Перед первокурсниками факультета журналистики ставятся следующие задачи: научиться пользоваться фотоаппаратурой, уметь обработать в лабораторных условиях негативный и позитивный фотоматериалы, познакомиться с репортажными приемами съемки, овладеть основами композиционного построения снимка.

Кроме того, мы стремимся к тому, чтобы студент был в курсе достижений современной фотожурналистики, современного фотоискусства, учился оценивать снимки с точки зрения журналиста, умел делать обзор фотоиллюстраций в прессе, писать рецензии на фотовыставки.

Умение судить о фотографии очень важно для журналиста. Воспитанию интереса к фотоискусству и особенно к фотопублицистике посвящаются первые занятия. Студенты узнают историю развития фоторепортажа (в том числе и на Урале), знакомятся с творчеством видных советских и зарубежных мастеров фотографии наших дней. Пониманию природы фотографии, ее особенностей, специфики и изобразительного языка способствуют также посещение студентами творческих встреч в Свердловском фотоклубе, участие в дискуссиях при обсуждении работ.

Процессу фотографирования стремимся обучать студентов на более удобных для фоторепортажа камерах зеркальной системы — типа «Зенит-3м». Одновременно они наглядно убеждаются и в преимуществах работы со сменной оптикой («Мир-1»; «Юпитер-11», «Гелиос-40», «МТО-500» и др.).

С каждой группой первокурсников (из 10 человек) проводим коллективные выходы на съемки. Объекты — стройки, стадионы, улицы. Уже первая съемка — с элементами репортажа. Коллективные съемки позволяют непосредственно при выборе объекта обсуждать его особенности, продумывать композицию кадра, ракурс, а позднее, в лаборатории, обсуждается кадрирование при печати. Всегда обязательно обсуждение окончательного результата.

В дальнейшем группы из 3—5 человек получают самостоятельные задания. Круг тем расширяется — учеба, экзаменационные сессии, спорт, отдых, художественная самодеятельность, портреты однокурсников. Самые удачные, самые интересные снимки выставляем на специальном стенде. Проводим конкурсы на лучшие названия, подписи, варианты кадрировки. Некоторые снимки студентов публикуются в газетах. В конце учебного года из опубликованных материалов (снимки и рецензии) делаем стенд — «Снимает 1-й курс».

Так, естественно и закономерно возникает второе обязательное условие для зачета (первое — рецензия): хотя бы один из снимков первокурсника должен быть помещен в газете (в том числе и стенной), экспонирован на выставке.

Два раза в месяц устраиваем тематические выпуски «Фотохроники». Тема объявляется заранее, но, хотя она всегда связана с жизнью факультета, это не сковывает творческую инициативу студентов. За право поместить фотоинформацию в хронику идет творческое соревнование первокурсников.

Как дополнение к тематической «Фотохронике» выпускается «Экспресс-фото». Тут преследуется уже иная цель — оперативно откликаться на злободневные события в жизни факультета, дать оперативную информацию.

Есть у нас и стенд «Фотоконкурсы», где экспонируются работы студентов, опубликованные в связи с фотоконкурсами, объявленными областными и центральными газетами.

Для группы наиболее способных и активных студентов, изъявивших желание специализироваться в области фотожурналистики, кафедра советской журналистики на втором курсе организует спецпрактикум по фоторепортажу. Студенты получают в долгосрочное пользование фотоаппараты, им созданы необходимые условия для работы в лаборатории, они слушают цикл лекций о приемах репортажной съемки, более детально знакомятся с различной фотоаппаратурой и фотоматериалами, сотрудничают в газетах и журналах, пишут обзоры и рецензии. Каждому из них предстоит выступить с творческим отчетом.

Специализированное обучение фоторепортажу на младших курсах, на наш взгляд, вполне целесообразно, так как оставляет старшекурсникам больше времени для самостоятельных фотосъемок. В итоге, как показывает опыт, часть студентов в состоянии успешно выполнить дипломную работу, теоретически и практически связав ее с задачами фотожурналистики.

Студенты получают в университете пока лишь основы фотожурналистских знаний, но, надо надеяться, что, выйдя из стен учебного заведения, молодые специалисты смогут в повседневной творческой практике совершенствовать свое профессиональное мастерство.

Е. БИРЮКОВ,
преподаватель Уральского
Государственного университета

В ПОИСКАХ ЖАНРОВЫХ СЮЖЕТОВ

Жанровая фотография... — Дайте нам жанр, — почти всегда говорят редакторы отделов иллюстрации. Как же получается и что это такое — жанровый снимок?

Не углубляясь в несколько спорную область разграничения видов художественной фотографии, напомним, что слово «жанр», происходящее от латинского «genus» (признак) в преломлении к изобразительному искусству прежде всего предполагает показ какой-то активной (чаще — бытовой) стороны деятельности человека.

Самый распространенный пример жанрового снимка, как правило, являет собой подсмотренную, несрежиссированную сценку с участием одного или нескольких людей.

Жанровая фотография прежде всего воздействует на наши чувства, вызывает целый ряд различных эмоций — улыбку, сочувствие, гнев, сожаление. Острый глаз, обостренное восприятие действительности, способность подметить даже в обыденном явлении какую-то новую сторону жизни — вот качества, помогающие автору в поисках сюжетов жанрового характера.

Не случайно в начале разговора мы упомянули о большом «голоде» на такого рода снимки во многих редакциях. Объясняется это, пожалуй, тем обстоятельством, что фотожурналисты основную часть творческого времени вынуждены отдавать событийной, информационной фотографии, портрету. А жанр требует времени, терпения, наблюдательности. Вот почему фотолюбителям порой чаще, чем репортерам, удаются жанровые фотографии.

Обзор любительских снимков хочется начать с работы, на наш взгляд, очень точно соответствующей понятию жанрового снимка. Автор — член таллинской творческой группы «Стодом» А. Добровольский — подсмотрел сценку «На концерте». Фотография четко делится на два зрительных плана: первый — фигуры балерин, второй план — кусочек сцены и старый трубач. Именно на столкновении этих двух планов задумана и построена работа. Здесь дано явно контрастное решение темы.

То, что передний план размыт чуть-чуть, в меру, придает фотографии стереоскопичность. Снимок сделан с хорошим рельефно рисующим светом. Жаль только, что ему недостает некоторой динамики.

Мягкий юмор, добрая усмешка — один из основных подтекстов фотографии, которую мы относим к разряду жанровых. Свой снимок нарофоминский фотолюбитель В. Чейшвили назвал «Его хобби». Непритязательная картинка — папа и сын

В. ЧЕЙШВИЛИ (Наро-Фоминск)
Его хобби

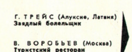


А. ДОБРОВОЛЬСКИЙ (Таллин)
На концерте









Г. ТРЕЙС (Алуксне, Латвия)
Заядлый болельщик

В. ВОРОБЬЕВ (Москва)
Туристский ресторан

на выставке. Наблюдательный фотограф обращает наше внимание не на посетителей выставки, рассматривающих экспонаты, а на забавную сценку. Папу можно смело назвать фоторежиссером. Он с увлечением подсказывает сыну объекты съемки. Здесь — юмор в подходе к сюжету, добрая авторская улыбка.

Открытая диафрагма помогла В. Чейшвили «оторвать» первый план от общего, и в то же время адресность сюжета хорошо подчеркивается фигурами посетителей в глубине кадра.

К недостаткам снимка следует отнести, пожалуй, рыхлую, нечеткую композицию, несмелую кадрировку по вертикали.

Каждый автор, считающий себя знатоком жанровой фотографии, с уверенностью скажет, что лучший объектив для достижения цели — длиннофокусный.

Снимок Г. Трейса из Латвии «Заядлый болельщик» — типичный пример работы «телевиком». Из массы посетителей стадиона объектив вырвал наиболее «колоритного», который, забыв про зонтик, самоотверженно «болеет». Фотография интересна в композиционном плане, в ней есть какая-то ритмика, графическая законченность. И, пожалуй, именно эта сторона — фотографическая, здесь превалирует. А жанровость, значимость фотографического подтекста весьма слабая. Снимок подсмотренный? Да, несомненно. Но он ведь не открывает нам какую-то новую сторону жизни, подобные картины мы уже не раз видели, они зафиксированы в нашем сознании как прочный стереотип.

Еще одна работа — «Туристский ресторан» В. Воробьева. Она неплохо выполнена технически — низкий боковой свет рельефно рисует общую картину — квадратную белую скатерть, котелки, стаканчики, салфетки. Любопытно композиционное решение фотографии. Но именно эта тщательность порождает мысль о некоторой нарочитости сюжета.

Р. Маняфов из Красноярска хорошо известен в редакциях центральных газет, много места уделяющих промышленной фотоинформации. Он регулярно выступает на газетных полосах со снимками строительства Красноярской ГЭС, Дивногорска. Его фотографии классифицируются как типичный пример первополосной, событийной информации.

Но вот в один из съемочных дней объектив наблюдательного репортера подсмотрел незамысловатую сценку — геодезист заносит записи в блокнот, помощница стоит рядом. А кругом — напряженный ритм работы, обилие сложных механизмов, леса эстакад. Автор подметил маленький штрих на строительстве ГЭС, но штрих характерный и с большим «подтекстом». В кадре — минимум изобразительных элементов, но снимок позволяет многое домыслить самому зрителю.

Вот такой снимок, где замысел автора обнаруживается не сразу, а постепенно, поэтапно, где объектив не столько информирует нас, сколько заставляет домысливать, сопоставлять — такие снимки можно смело отнести к удачам в жанровой фотографии.

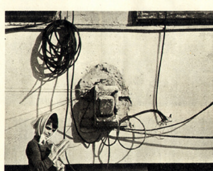
Необычность, «экзотичность» изобразительного материала привлекли внимание литовского автора Вилюса Науйикаса. Его снимок «Производственная практика» интересен прежде всего своей графикой. На замысел автора «работает» контраст белого и черного. Но определяет содержание снимка фигура человека. Автора заинтересовало не просто формальное нагромождение черных линий на белом фоне, он хотел передать атмосферу ситуации, характер юной практикантки, и это ему удалось.

Последняя фотография из нашей сегодняшней папки. Этот снимок по теме напоминает работу А. Добровольского, которую мы разобрали первой. То же пространственное построение, использование ограниченной глубины резкости как средства раскрытия замысла. «Жанровости», если можно так выразиться, в этом кадре не меньше, чем в первом. От деталей переднего плана мы приходим к главному — двум фигурам музыкантов. И хотя им в кадре уделено немного места, снимок в целом рассказывает о них.

Заканчивая наш обзор, хочется пожелать всем интересующимся жанровой фотографией больше экспериментировать, больше наблюдать жизнь, тщательней отбирать сюжеты для съемки, учиться снимать "без аппарата", учиться задумывать сюжет, тщательно оценивать детали и планы.

Творческих успехов вам, друзья!

А. СИЗОВ



В. НАУЙИКАС (Вильнюс)
Производственная практика



Р. МАНЯФОВ (Красноярск)
Геодезисты



В. ЧЕЙШВИЛИ (Наро-Фоминск)
Минутный перерыв

В ПОДВОДНОМ МИРЕ

В 1958 году в Крыму проводилось первое Всесоюзное соревнование по подводному спорту. Леонид Доренский, Илья Гричер, Ольга Жукова, автор этих строк и еще два-три человека привезли к морю самодельные, весьма примитивные фотобоксы. Мы осваивали элементарные вопросы техники подводной съемки. Рисковали фотокамерами. Каждая снятая пленка была, как говорят, на вес золота.

Перед нами стояла задача: получить снимки подводного мира, показать первое состязание подводных пловцов. Помню, очень волновал меня тогда вопрос о пленке. Какую взять с собой? Остановился на трех сортах: черно-белой — «А-2», цветной — «ДС-2» и «Агфаколор». В выборе не ошибся. Эти пленки оказались очень хороши для съемок под водой.

Тематика подводной съемки разнообразна. Но, по-моему, для нас главное — это показать, как человек осваивает гидрокосмос: борется с грозной и коварной стихией, проводит спасательные подводные работы, бурит дно моря, устанавливает опоры нефтяных вышек и, конечно, овладевает спортивным мастерством, навыками подводной охоты.

В сентябре 1967 года я работал над очерком об экспедиции донецких подводников «Ихтиандр-67». На 14-метровой глубине «ихтиандровцы» установили 3-комнатный дом. Две группы акванавтов жили там по 7 дней, не выходя на поверхность. Этот очень сложный, проведенный на высоком научном и техническом уровне эксперимент давал обильный материал для подводной и надводной съемки (см. журнал «Советский Союз» № 12 за 1967 год). Два из трех помещенных здесь фотокадров были сделаны во время этой экспедиции.

Третья фотография показывает рабочие моменты подводной съемки. Кинооператор Олег Лебедев со своим помощником — подводным осветителем (новая профессия!) снял уже несколько фильмов о жизни моря.

Я снимал феерические пейзажи глубин моря, стаи рыб, колонии трепангов, мидий, морских звезд и других обитателей моря. Но основным объектом моих съемок все-таки оставался человек, его труд.

Подводный фотограф должен уметь все, что умеет «наземный», и плюс к этому освоить подводное плавание, как минимум в комплекте № 1 (маска, ласты, трубка). Этот комплект позволяет делать снимки с поверхности воды или на небольшой глубине — при хорошей тренировке до 8—10 метров. Для длительной работы с фотоаппаратом на больших глубинах надо сдать экзамены на право пользоваться аквалангом, стать спортсменом-подводником.

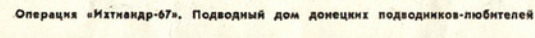
Условия съемки под водой нелегки. Вода никогда не бывает неподвижной. Фотограф и композиционные «компоненты» будущих кадров находятся в непрерывном движении — это создает трудности в компоновке подводного снимка. Пловец с фотокамерой может оказаться в самых «неземных» позах, даже вверх ногами. С одной стороны, это хорошо. Можно найти необычные ракурсы, интересные композиционные решения. Однако, с другой, — такие условия съемки требуют от подводного фотографа физической закалки, умения пользоваться подводным снаряжением. Ему нужно хорошо освоить технику плавания под водой, научиться быстро ориентироваться в глубине. А это достигается регулярными тренировками.

Недалеко то время, когда человек с аквалангом, на подводном скутере со специальной фотокамерой в руках появится на улицах подводных деревень, а может быть и городов. Это не утопия!

Ю. ТРАНКВИЛЛИЦКИЙ,
фотокорреспондент журнала «Советский Союз»,
инструктор подводного спорта
Фото автора



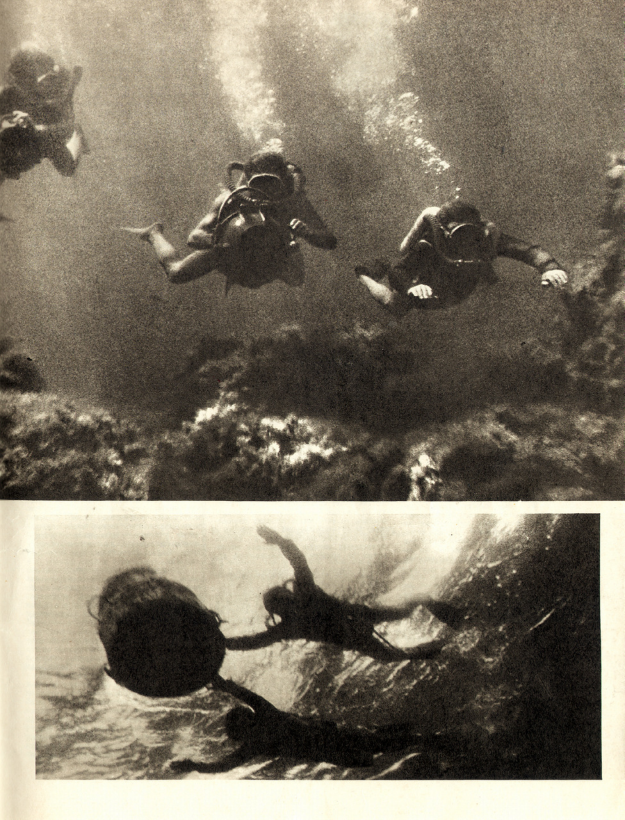
Подводная киногруппа



Операция «Ихтиандр-67». Подводный дом донецких подводников-любителей



Операция «Ихтиандр-67». Доставка обеда в подводный дом



ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЭКСПОЗИЦИИ ПО СЮЖЕТНО-ВАЖНОЙ ДЕТАЛИ

Ф. ПЯТНИЦКИЙ,
кандидат искусствоведения

В практику фото- и киносъемок с некоторых пор вошло выражение «сюжетно-важная деталь объекта съемки». С виду весьма осмысленное, оно вскоре проникло и в экспонометрию, где вызвало немало недоразумений. О них мы и хотим рассказать в этой статье.

Речь будет идти о методе определения съемочной экспозиции по сюжетно-важной детали объекта.

Деталей в объектах съемки, как и самих объектов, существует множество. Одна и та же деталь объекта, несущественная в одном кадре, может стать важнейшей в другом и потребуется, согласно логике метода, перерасчет экспозиции.

Сюжетно-важное в объекте обычно не бывает связано ни с каким-либо определенным цветом поверхности предмета, ни с характером его освещения. Оно может быть как белым, так и черным, переходя из одной крайности в другую также и по освещенности. Но, будучи сюжетно-важной, та или иная деталь заставляет фотографа механически делать вывод о потребной величине экспозиции. Иначе говоря, данный метод узаконивает чрезвычайно простое (и довольно бездумное) применение экспонометра.

В определенном ряде случаев метод измерения яркости сюжетно-важной детали объекта может и не подвести фотографа и будет способствовать этим лишь укреплению веры в свою правильность, но во многих случаях он приводит к грубым ошибкам в экспозиции. Фотографы бывают больше склонны отнести их за счет каких-либо других причин, нежели за счет недостатка метода определения экспозиции.

Какие же это случаи?

Зная принцип построения калькулятора экспонометра, их нетрудно предвидеть. Калькуляторы экспонометров рассчитываются обычно так, чтобы один и тот же правильный ответ получался при измерении как освещенности объекта, так и его общей яркости (интегральной, именуемой иногда средневзвешенной). При этом расчет сделан, разумеется, на некоторый условный средний объект, наиболее часто встречающийся при съемке. Точное описание такого объекта дать трудно, так как очень многие объекты подходят под понятие «средний», но можно назвать некоторые его условные особенности. Это объект, в котором есть и низкие и высокие местные яркости, но ни одна из них не занимает преобладающую площадь в кадре. Все яркости в пределах не слишком высокого интервала (порядка 1 : 30 — 1 : 60) более или менее уравновешены по площади. В таком объекте нет самосветящихся предметов, например ярко горящих источников света. Объект светится, в основном, за счет отражательных свойств своих поверхностей. Средний коэффициент отражения такого объекта составляет, примерно, 0,2 (светлота 20%). Такая светлота соответствует средне-серому цвету.

Уже из этого краткого описания среднего объекта напрашивается важный практический вывод: замер экспонометром общей яркости объекта может быть заменен замером яркости средне-серой поверхности в таких же условиях освещения, как и объект съемки, то есть имеющей такую же освещенность, как и объект съемки в его фронтальной плоскости, обращенной к аппарату. Так и применяется нередко метод определения экспозиции по яркости средне-серого эталона, подставляемого во время замера к объекту съемки или устанавливаемого в аналогичные с ним условия освещения. Метод вполне рациональный, полностью обоснованный, не противоречащий принципу устройства экспонометра с калькулятором.

Если сюжетно-важная деталь объекта, по которой решают определять экспозицию, будет совпадать по коэффициенту отражения со средне-серой поверхностью, то есть иметь процент отражения, достаточно близкий к 20, то это и будет наиболее благополучный случай применения метода определения экспозиции по яркости сюжетно-важной детали.

Но очень часто за сюжетно-важную деталь принимают лицо человека. С одной стороны, в этом есть определенный смысл. Не надо носить с собой и постоянно где-то хранить эталонный серый бланк. Лицо человека становится эталоном. Оно почти всегда перед аппаратом. Стоит лишь поднести к нему яркомер-экспонометр, и исходная величина света для расчета экспозиции получена. Можно замерить в тех же условиях освещения яркость собственной ладони, имеющей примерно тот же коэффициент отражения, что и лицо.

Правда, если подсчитать точнее, то окажется, что метод замера яркости лица не совсем равноценен замеру яркости средне-серого эталона в случае светлой кожи человека и будет давать систематическую, примерно двукратную недодержку, так как коэффициент отражения светлой кожи в два раза выше, чем серого эталона (40—35% отражения вместо 20—17%). Эта систематическая ошибка в съемочной экспозиции может пройти благополучно, особенно при черно-белом негативно-позитивном процессе, или компенсироваться перестройкой калькулятора экспонометра на пониженную в 2 раза светочувствительность пленки. Последнее встречается на практике чаще и делается фотографом на основании якобы обнаруженной им пониженной «практической чувствительности» пленки. Сам же метод замера света и расчета экспозиции оказывается вне подозрений. Но ,с другой стороны, есть немало случаев, когда принятие лица за сюжетно-важную деталь, годную для расчета экспозиции, противоречит здравому смыслу. Дело заключается в следующем.

Лицо человека в художественном кадре вовсе не связано с какой-либо навсегда заданной его относительной яркостью по отношению к другим деталям. Обратимся к живописи. Там мы встречаем и очень светлые и очень темные лица, относительная яркость которых обусловлена всегда изображаемым сюжетом и освещением. Человек может находиться и в темном углу комнаты и в лучах солнца у окна, оставаясь одинаково сюжетно-важным элементом картины. Избрав для экспонометрии метод яркости лица как сюжетно-важной детали мы в этих случаях явно вступим в противоречие со здравым смыслом. Экспонометр, регистрируя в одном случае низкую яркость лица, в другом — высокую, будет механически подсказывать нам такие экспозиции, которые сведут на нет наш изобразительный замысел и будут подравнивать плотности лица во всех негативах. Тогда нужного изобразительного эффекта придется искать лишь в средствах печати. Однако этот вынужденный способ часто ограниченно учитывает возможности достижения желаемого тонального построения кадра, а особенно при цветных съемках.

Приведем еще более убедительный пример неправильного экспонирования при съемке по яркости сюжетно-важной детали объекта. Допустим, требуется сфотографировать в музее по отдельности несколько различных экспонатов, имеющих различную отражательную способность поверхности. Каждый экспонат является сюжетно-важной деталью в своем снимке. В одном месте зала стоит белая ваза, в другом — точно такая же по форме черная. Пользуясь методом яркости сюжетно-важной детали, фотограф снимет эти вазы с разными экспозициями, которые укажет ему экспонометр при измерении яркости ваз. Очевидно, экспозиция для черной вазы будет больше, чем для белой, во столько раз, во сколько яркость черной будет ниже яркости белой. Это приведет к тому, что вазы на обоих негативах будут иметь одинаковую оптическую

плотность, и распознать их по негативам будет невозможно, если этому не помогут какие-либо второстепенные детали объекта, например таблички около ваз. Если эти таблички были из одинакового материала, то в различно экспонированных негативах они будут разной плотности,— у черной вазы плотнее, чем у белой.

Печатать негативы ваз с одинаковыми выдержками будет невозможно. Чтобы изображение черной вазы сделать в позитиве черным, выдержку при печати придется, очевидно, увеличить. Но во сколько раз? Правильный результат придется искать только с помощью проб, сделать которые не всегда бывает удобно и не всегда возможно.

А как быть в случае съемки на обращаемую пленку, которая, как известно, «сама себя печатает» при одной и той же предельной экспозиции для всех кадров? Очевидно, здесь результаты экспонирования при съемке по методу яркости сюжетно-важной детали окажутся наиболее плачевными.

Особенно неприятны последствия этого метода определения экспозиции при киносъемке, когда приходится иметь дело с изменяющимися во времени характеристиками объекта съемки. Здесь просчет в экспозиции, сходящий более или менее благополучно в начале кинокадра, может явно обнаружиться к его концу в результате изменений объекта съемки, и этим испортить всю работу оператора.

Допустим, объектом киносъемки был какой-либо аппарат с черной окраской корпуса и требовалось показать его устройство и приемы обращения с ним. Съемка начата с экспозицией, высчитанной по методу яркости сюжетно-важной детали в кадре, то есть по яркости черного аппарата. Пока в кадре не было ничего другого, кроме этого аппарата, все шло сравнительно благополучно. Кинозритель, не зная подлинной окраски объекта, принимает его изображение таким, каким оно получается на экране. Но стоит появиться в кадре человеку для демонстрации прибора, как экспозиционный просчет немедленно обнаруживается. Лицо и руки человека оказались передержанными примерно в 4 раза; исчезли фактура кожи, детали объемных форм рук и лица в наиболее освещенных местах, лицо и руки выглядят сильно пересвеченными. Если прибавить к этому еще часто случающееся повышение контраста негатива из-за перепроявления, то исправление такой ошибки в экспозиции средствами печати может стать совершенно невозможным. Если же съемка такого сюжета велась на обращаемой пленке, то здесь метод яркости сюжетно-важной детали приведет к абсолютному браку. Применение в данном случае метода освещенности исключило бы подобные неприятности.

Мы не хотим свести наш разговор к выводу о том, что выражение «сюжетно-важная деталь объекта» должно быть вообще изъято из фотографического обихода. Но его следовало бы изъять из названия метода определения экспозиции, так как это мешает правильной работе с экспонометром и, в частности, извращает метод определения экспозиции по яркости объекта.

НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ



ЛЕД НА НЕВЕ

Фото В. Масленникова, фотолюбитель

Кадр снимался при задне-боковом освещении, чтобы лучше проработалась фактура льдин на первом плане. Небольшая диафрагма позволила сделать дальний план менее резким. В сочетании с ярко выраженными деталями первого плана это придало объемность изображению и подчеркнуло перспективу.

Кадр снят камерой «Киев-4», объектив «Юпитер-8», диафрагма 5,6, выдержка 1/250 *сек.*
Пленка «Фото-130» проявлялась в проявителе Д-76 в течение 12 *мин* при температуре 18°.
Бумага «Унибром № 4», проявитель Чибисова.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

КАМЕРА ХОРОШАЯ, НО...

Полгода мы работаем «Киевом-10». В итоге можем с уверенностью утверждать, что эта камера является замечательным достижением нашей советской фотопромышленности. По своим качествам и удобству работы она не уступает лучшим образцам аналогичных зарубежных камер.

Основное преимущество этой камеры — автоматическая установка диафрагмы. При съемке, когда условия и освещенность часто меняются, аппарат освобождает фоторепортера от забот о подборе экспозиции, предоставив ему возможность полностью заниматься выбором сюжета, построением кадра, то есть решением творческих задач. В то же время всегда можно отключить автоматику.

Совершенный механизм наводки на резкость (зеркало постоянного визирования, микрорастр) несомненно делают аппарат очень оперативным. На наш взгляд, наводка по микрорастру удобнее даже, чем в дальномерных камерах.

Веерный затвор аппарата вполне надежен и удобен в работе, сочетает положительные качества шторного и центрального затворов. Значительный вес камеры, отсутствие динамических ударов затвора, его частей и зеркала позволяют фотографировать с рук с выдержкой 1/15 и даже — 1/8 *сек.* Диапазон выдержек вполне достаточен, спуск затвора плавен и довольно легок, хотя затвор и зеркало работают с шумом.

Основной объектив камеры «Гелиос-65» позволяет получать снимки высокого качества.

Но, к сожалению, надежным в работе фотоаппарат стал... после гарантийного ремонта. Это следует учесть сборщикам и наладчикам камеры.

Р. ЕПЕЙКИН,
В. МАЙТАЛА,
фотокорреспонденты (Черкасская обл.)

О ПЕРЕВОДЕ ЧИСЕЛ СВЕТОЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ

Перевод чисел светочувствительности из системы ДИН в систему АСА не вызывает сомнений: в ряде иностранных стандартов и во всех переводных таблицах принято, что 21 ДИН равны 100 АСА и что изменению на три единицы ДИН соответствует изменение чисел АСА в два раза *. А вот вопрос о том, как нужно переводить числа светочувствительности ДИН или АСА в единицы ГОСТа, к сожалению, запутан многими противоречивыми рекомендациями.

Чтобы разобраться в этом, условимся, что будем исходить из следующих трех допущений:

1. Если в какой-либо стране пользуются пленками, светочувствительность которых обозначена в единицах, принятых стандартами данной страны, и применяют экспонометры, калиброванные также в соответствии со стандартами этой страны, то негативы получаются правильно экспонированными.

Сомнение в справедливости этого положения привело бы к выводу, что все снимки, сделанные в этой стране, сплошь недодержаны (или передержаны), что предположить невозможно.

2. Экспонометры, выпускаемые в любой из стран, калибруются правильно и в соответствии со стандартом, принятым в данной стране.

3. Числа светочувствительности, обозначенные на упаковке фотоматериалов, определяются правильно и в точном соответствии с предписаниями стандарта данной страны.

Если предположить, что два последних пункта не имеют места, то всякий спор о правильном пользовании числами светочувствительностей делается беспредметным, а перевод этих чисел теряет смысл.

Вопрос о соответствии чисел светочувствительности различных сенситометрических систем может быть рассмотрен под двумя углами зрения, а именно: 1) как относятся друг к другу значения светочувствительности, находимые при сенситометрических испытаниях тех или иных пленок, причем в каждом случае испытания проводятся в точном соответствии с предписаниями данной сенситометрической системы; 2) как относятся друг к другу значения светочувствительности, обозначенные на упаковке пленок, то есть какие числа следует при этом устанавливать на шкалах экспонометров.

Хотя это может показаться странным, но эти две точки зрения совершенно различны и не соприкасаются друг с другом.

Рассмотрим вопрос о переводе чисел светочувствительности исходя из первой точки зрения.

Казалось бы, что точный и однозначный ответ можно получить, испытав достаточно большое количество разнообразных сортов пленок, пользуясь обеими сравниваемыми сенситометрическими системами. Так, Симмондс (лаборатория Кодак) тщательно испытал в точном соответствии с методами ДИН и АСА 54 сорта пленок, изготовленных в 6 странах. Полученные результаты были изображены на графике, одной координатой которого являлись числа ДИН (точнее их антилогарифмы), а другой — числа АСА. Можно было бы ожидать, что связь должна получиться линейной, изображаемая прямой линией; в действительности же экспериментально найденные точки заняли широкую, притом изогнутую полосу, то есть однозначный перевод чисел одной системы в другую оказался невозможен. Это происходит вследствие того, что точки характеристической кривой, принятые в различных сенситометрических системах для определения чувствительности, расположены неодинаково, то есть лежат на различных участках кривой, а характеристические кривые у различных пленок не подобны по форме.

Чтобы пояснить суть дела, можно воспользоваться аналогией, хотя и грубой: можно оценивать плотность бумаги, измеряя ее толщину микрометром, а можно и по весу квадратного метра, но невозможно дать точную таблицу для перевода одних измерений в другие.

Был принят некоторый условный, но постоянный переход от чисел ДИН к АСА, указанный в начале этой статьи, являющийся, конечно, приближенным и усредненным.

* Одна единица ДИН соответствует изменению светочувствительности в 1,26 раза, а две единицы ДИН — в 1,58 раза.

Может возникнуть мысль, почему бы не испытывать пленки на заводах по обеим (или по трем) методикам и не указывать на упаковках полученные «истинные» значения светочувствительностей. Но это привело бы к тому, что одна пленка считалась бы чувствительнее и требовала бы меньшей экспозиции, если поставить на экспонометре светочувствительность по системе ДИН, а другая пленка оказалась бы «чувствительнее», если на том же экспонометре поставить число по системе АСА. Нас завело бы слишком далеко подробное рассмотрение этого парадоксального явления, но ясно, что такой способ обозначения светочувствительности ни к чему, кроме путаницы, не привел бы.

Рассмотрим вопрос о переводе чисел светочувствительностей со второй точки зрения, представляющей для нас наибольший интерес: ведь единственным назначением чисел светочувствительности, обозначенных на упаковках, является их применение при пользовании экспонометрами, безразлично, какими.

Предположим, что у нас имеется импортная пленка, светочувствительность которой обозначена на упаковке в единицах, принятых в стране изготовления. Какое число светочувствительности следует установить в единицах ГОСТа на советском экспонометре, чтобы получить такой же снимок, какой получился бы при пользовании экспонометром страны, выпустившей пленку?

Очевидно, что ответ на этот наиболее часто нас интересующий вопрос скрыт в калибровании экспонометров: ведь различаются только экспонометры, пленка остается в обоих случаях одной и той же и ни о каких расхождениях, получающихся при испытаниях по различным сенситометрическим системам, не может быть и речи.

По стандартам всех стран калибрование экспонометров производится по формуле:

$$\frac{z^2}{t \cdot B} = \frac{S}{K},$$

где z — относительное отверстие объектива;
t — выдержка;
B — средняя яркость (или освещенность) фотографируемого объекта;
S — светочувствительность применяемой пленки;
K — постоянная величина.

Во всех странах относительные отверстия, выдержки и яркости выражаются одинаково, отличаются только обозначения светочувствительности и величины постоянной K *.

Если одинаковы левые части уравнения, то, очевидно, равны и правые его части: если в двух странах, применяющих различные сенситометрические системы, фотографируют на некоторой пленке и получают одинаковые негативы, пользуясь при этом экспонометрами соответствующих стран, то, следовательно, числа светочувствительности, которыми пользуются в этих странах, относятся друг к другу как значения постоянных K, принятых при калибровании этих экспонометров.

По ГОСТу 9851-61 на фотоэлектрические экспонометры принято значение $K = 12{,}8$, а например, по стандарту США PH. 12-61 $K = 11{,}4 \pm 15\%$.

Отсюда следует, что

$$\frac{S_{ГОСТ}}{12{,}8} = \frac{S_{ГОСТ}}{11{,}4} \text{ или}$$

$$S_{ГОСТ} = \frac{12{,}8}{11{,}4} \cdot S_{АСА} \cong 1{,}12 \cdot S_{АСА},$$

то есть чтобы перевести числа светочувствительности АСА в единицы ГОСТа, надо умножить числа АСА на 1,12 (или увеличить их на 12%).

Если принять во внимание сказанное в начале статьи, то получим, что

100 АСА = 21 ДИН = 112 ед. ГОСТа.

* Если измеряются не средние яркости (в нитах), а освещенности объекта (в люксах), то величину постоянной принято увеличивать в 6 ÷ 20 раз.

Всем фотографам хорошо известно, что два негатива, одинаково и нормально проявленные, не отличимы один от другого, если один из них экспонирован на 10—15% больше. Следовательно, без заметной ошибки, но с большим удобством можно принять, что единицы ГОСТа и АСА численно равны, то есть

100 АСА = 21 ДИН = 100 ед. ГОСТа.

Таблица для перевода несколько усложняется тем, что ряды чисел светочувствительности, принятые у нас и в других странах, неодинаковы: промежуток, соответствующий изменению светочувствительности вдвое, мы делим на две части (ступенька $\sqrt{2} = 1{,}41$), а по иностранным стандартам его делят на три части (ступенька $\sqrt[3]{2} = 1{,}26$).

Таблица перевода чисел светочувствительности

Ед. ГОСТа	16		22	32		45	65		90	130		180	250		360	500
АСА	16	20	25	32	40	50	64	80	100	125	160	200	250	320	400	500
ДИН	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28

Этот перевод светочувствительностей АСА, ГОСТ и ДИН полностью справедлив, если мы хотим экспонировать иностранную пленку (например производства ГДР), светочувствительность которой маркирована числами ДИН или АСА, пользуясь при этом отечественным экспонометром и устанавливая на нем светочувствительность в единицах ГОСТа. Справедлив и обратный случай, если мы снимаем на отечественной пленке, светочувствительность которой в единицах ГОСТа мы знаем и пользуемся иностранным экспонометрическим устройством, имеющим шкалы АСА и ДИН. В обоих случаях мы получим снимки, экспонированные точно так, как если бы применяли пленку и экспонометры, изготовленные в одной и той же стране.

Разумеется, при этом мы считаем, что числа светочувствительности, обозначенные на упаковке пленки, правильны и что наш экспонометр дает правильные показания.

Равным образом мы не могли принять во внимание вкусы фотографа: один предпочитает тонкие негативы, а другой — поплотнее, отсюда и различия во мнениях отдельных фотографов о том, как следует на практике переводить одни числа светочувствительности в другие.

И. ЧЕРНЫЙ,
кандидат технических наук

НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ



МОЯ ЗНАКОМАЯ

Фото А. Слюсарева, фотолюбитель

Снимок сделан в пасмурную погоду, днем, на фоне темной арки. Световое пятно за аркой не только подчеркнуло глубину пространства и отдалило лицо от фона, но и придало своеобразную «географию» снимку. Чувствуется, что портрет снят в городе, в небольшом переулке, у старого дома.

Фотоаппарат «Зенит-3м», объектив «Гелиос-44», диафрагма 5,6, выдержка 1/125 *сек.*

Пленка «Фото-65», проявитель стандартный № 2, температура 20°, время проявления 8 *мин.*

Бумага «Унибром № 3», проявитель Чибисова.

СПОСОБЫ РАСТВОРЕНИЯ ФЕНИДОНА

Фенидон, метилфенидон и другие производные пиразолидона-3 находят все большее и большее применение для проявления фотографических материалов. В СССР получено около 20 различных производных пиразолидона-3. Все они по растворимости при изготовлении проявляющих растворов весьма разнообразны. Встречаются соединения, легко растворяющиеся в воде или в растворе щелочи (соды) даже при комнатной температуре. Другие требуют применения специальных органических растворителей, хорошо смешивающихся с водой.

Из большого числа исследованных производных пиразолидона-3 наиболее широкое применение в фотографической практике нашли фенидон и метилфенидон, свойства которых были описаны ранее (см. «Советское фото», 1961, № 12 и 1963, № 12). Эти два вещества выпускаются промышленностью.

Одним из недостатков этих соединений является их плохая растворимость. Фенидон, метилфенидон и некоторые другие производные пиразолидона-3 растворяются удовлетворительно в горячей воде, кислотах и щелочах. При растворении необходимо повысить температуру раствора до 60—70° и энергично его перемешивать, что вызывает дополнительные трудности. Повышение температуры растворения может привести к разрушению фенидона и метилфенидона. При растворении их в проявляющем растворе, содержащем гидрохинон, повышение температуры растворения до 60—70° может вызвать также окисление гидрохинона.

Практика применения фенидона и метилфенидона в проявляющих растворах показывает, что полное и относительно быстрое растворение фенидона и метилфенидона происходит при температуре не выше 50° С без ухудшения фотографических свойств проявителей. Применяют два способа растворения: без органических растворителей и с использованием их.

При отсутствии органических растворителей наиболее быстрое растворение фенидона или метилфенидона при температуре не выше 50° С можно осуществить следующим образом.

В посуду наливают четвертую часть воды, необходимой для составления проявителя, с температурой около 50° С. Растворяют четвертую-пятую часть сульфита, а затем такую же часть гидрохинона, всю соду (для позитивного проявителя) и весь фенидон или метилфенидон, перемешивая раствор.

В $^2/_3$ воды, необходимой для составления проявителя при 40—50° С, растворяют $^1/_4$ часть сульфита, буру и борную кислоту (для негативного проявителя) и бромистый калий.

Затем сливают эти запасные растворы вместе, доливают до нужного объема водой и перед употреблением дают проявителю выстояться не менее 12 часов. Этот способ растворения фенидона или метилфенидона позволяет наиболее быстро приготовить проявитель с этими веществами.

Другие способы растворения фенидона и метилфенидона и способы приготовления проявляющих растворов более длительны. Из них рекомендуются следующие.

Согласно рецепту, составные части, входящие в проявитель, растворяют по порядку при 50—60° С в $^2/_3$—$^3/_4$ необходимого количества воды. Отливают 100—150 *мл* раствора и при дополнительном нагревании до 70° С и энергичном перемешивании растворяют фенидон или метилфенидон. Затем раствор добавляют в общий объем и доливают водой. Проявитель выдерживают перед употреблением 12 *час.*

По другому способу приблизительно в четвертой части объема воды, необходимой для приготовления проявителя, при 60—70° растворяют соду (для позитивного проявителя) или четвертую часть сульфита (для негативного проявителя), а затем фенидон или метилфенидон при энергичном перемешивании (раствор А).

Приблизительно в $^2/_3$ объема воды, необходимой для приготовления проявителя, при 40—50° С растворяют гидрохинон, сульфит, бромистый калий, буру и борную кислоту (раствор Б для негативного проявителя).

Сливают раствор А и Б, доводят водой до нужного объема и дают проявителю выстояться не менее 12 *час* перед употреблением.

В качестве органических растворителей можно рекомендовать спирты, диметилфермамид, ацетон. Наиболее доступным и безопасным органическим растворителем является ацетон. Для растворения 1 *г* фенидона или метилфенидона требуется всего 20 *мл* ацетона. Так как в проявляющих растворах, предназначенных для проявления черно-белых светочувствительных материалов, фенидон или метилфенидон применяют в концентрации 0,1—0,3 *г/л*, то в 1 *л* проявителя вводят проявляющее вещество, растворенное в 2—6 *мл* ацетона, что составляет по отношению к общему объему проявителя 0,2—0,6%. Известно, что ацетон вводят в проявляющие растворы в качестве щелочи, которая образуется в результате взаимодействия ацетона с сульфитом натрия (см. Кириллов Н. И., «Основы процессов обработки светочувствительных материалов», 1954). Ацетон в качестве растворителя фенидона или метилфенидона может применяться для приготовления позитивных и негативных проявителей. При этом ацетон, не изменяя фотографической светочувствительности, в некоторых случаях снижает коэффициент контрастности (на негативных материалах) и способствует снижению плотности вуали. Столь небольшое количество ацетона в проявителе не может повлиять на основу пленки и ухудшить качество изображения.

В случае использования ацетона порядок приготовления проявителя следующий: фенидон или метилфенидон высыпают в посуду небольшого объема и заливают его 2—6 *мл* ацетона (в зависимости от количества фенидона или метилфенидона).

Приблизительно в $^3/_4$ объема воды, необходимой для приготовления проявителя, при 40—50° С растворяют четвертую-пятую часть сульфита, гидрохинон, остаток сульфита, соду (для позитивного проявителя) или буру, борную кислоту (для негативного проявителя) и бромистый калий.

В гидрохиноновый проявитель вливают ацетоновый раствор фенидона или метилфенидона. Ополаскивают сосуд из-под ацетонового раствора 2—3 раза водой. Доливают проявитель водой до нужного объема и дают ему выстояться не менее 12 часов перед употреблением.

Проявители лучше всего составлять на кипяченой воде. Можно использовать и сырую, но мягкую воду. В случае, если вода слишком жесткая, следует применять смягчитель воды — трилон Б или М-23, концентрации порядка 2 *г/л*. Смягчитель воды не ухудшает фотографические свойства проявителей.

Срок хранения в днях	Свежеприготовленный раствор	7	14	21	30	40	50	60	70	80	90
Количество метилфенидона, *г/л*	50,0	50,1	49,6	51,7	51,9	51,9	51,0	50,0	49,8	49,1	48,8

Сохраняемость метилфенидона в ацетоне в виде метилфенидонацетонового раствора при концентрации метилфенидона в растворе 50 *г/л* можно наблюдать по данным, приведенным в таблице. Данные приведены на основании периодически проводимого химического анализа раствора.

Как видно, за 3 месяца хранения ацетонового раствора метилфенидона в герметически закрытой посуде из темного стекла концентрация метилфенидона изменяется незначительно.

В. АБРИТАЛИН

НОВЫЙ ТИП ФОТОБУМАГИ

В 1967 году Центральной научно-исследовательской лабораторией фотобумаг разработана усовершенствованная осциллографная бумага «Регистрирующая УФ-67». Она предназначена для использования в светолучевых осциллографах с ртутными лампами высокого давления. Для образования видимого изображения не требуется проведения обычной химической обработки (проявление, фиксирование).

Подобные бумаги являются незаменимым материалом для регистрации скоростных процессов. Бумага УФ-67 позволяет производить регистрацию со скоростями до 2000 *м/сек*.

Принцип работы таких бумаг основан на эффекте действия двух последовательных экспозиций, отличающихся по интенсивности и продолжительности.

Первая экспозиция высокой интенсивности и малой продолжительности (10^{-1}—10^{-5} *сек*) производится в осциллографе. Вторая — малой интенсивности (порядка 500 *лк*) и продолжительностью в несколько минут усиливает скрытое изображение до видимого и называется фотопроявлением, или вторичным облучением.

Зарядка бумаги в кассеты осциллографа может проводиться при рассеянном дневном свете, при освещенности не более 200 *лк*.

Категорически запрещается работать с бумагой на ярком дневном или прямом солнечном свете.

Для получения наибольшего визуального контраста изображения при фотопроявлении следует использовать флюоресцентные лампы марки «БС». Достаточно контрастное изображение появляется через 60 *сек* вторичного облучения и представляет собой сине-фиолетовые линии на светлом зеленовато-желтом фоне.

Наибольший визуальный контраст изображения (разность между плотностью изображения и фона) достигается через 12—16 *мин* (Δ Д = 0,50), при этом максимальная плотность изображения — 0,70, плотность фона — 0,20.

При продолжительном вторичном облучении порядка нескольких часов визуальный контраст изображения уменьшается вследствие роста плотности фона, то есть с течением времени теряется читаемость осциллограмм. Для регистрации процессов, происходящих со скоростью 2000 *м/сек*, светоустойчивость изображения составляет 6 *час*.

При использовании неактиничного светло-желтого освещения работу с осциллограммами можно проводить неограниченно долгое время.

Изображение, полученное в результате вторичного облучения (фотопроявления), устойчиво: в темноте при нормальной температуре и влажности до 60% оно может сохраняться в течение нескольких лет.

Когда необходимо проводить работу с осциллограммами на ярком свете в течение длительного времени и получить с них фотокопии, нужно закрепить изображение химическим путем. Рекомендуется четырехванный процесс.

Обработка бумаги осуществляется после предварительного фотопроявления при рассеянном дневном свете, при освещенности не более 600 *лк*.

I раствор — предварительная ванна:

Глицерин	250 *мл*
Тиомочевина . . .	1 *г*
Вода дист. . . . . до	1,0 *л*

II раствор — проявитель УП-2 с бензотриазолом и тиосульфатом натрия:

Сульфит безв.	40 *г*
Метол	5 *г*
Гидрохинон	6 *г*
Сода безв.	31 *г*
Бромистый калий	4 *г*
Бензотриазол	1 *г*
Тиосульфат натрия . . .	30 *г*
Вода дист. . . . . . . до	1,0 *л*

III раствор — стоп-ванна:

Гидросульфит натрия	100 *г*
Вода дист. . . . . до	1,0 *л*

Этот раствор употребляется на следующий день после изготовления. В сосуде с притертой пробкой в затемненном месте он хранится до 1 месяца.

IV раствор — фиксаж:

Тиосульфат натрия . . .	150 *г*
Вода дист.	1,0 *л*

Режим обработки

№ ванны	Температура, °С	Продолжительность, *сек*	Объем раствора, *л*	Количество обработанной бумаги, *м²*
1	20 ± 2	60	1	4
2	20 ± 0,5	75 — 90	1	2
3	20 ± 2	60	1	4
4	20 ± 2	180	1	4

Промывка проводится в проточной воде в течение 20—30 *мин*.

Продолжительность проявления зависит от времени вторичного облучения и может визуально корректироваться. После обработки 1 *м²* бумаги продолжительность проявления следует увеличить в 2 раза вследствие частичного истощения проявителя.

На стабилизированных осциллограммах визуальный контраст остается на прежнем уровне, порядка 0,50, а максимальная плотность и плотность фона несколько возрастают (0,84 и 0,33).

Фотокопии получают посредством контактной печати на рефлексной бумаге.

В текущем году бумага «Регистрирующая УФ-67» будет выпускаться Ленинградской фабрикой фотобумаг.

К. ГИНЗБУРГ, С. ГРИНШПУН, Л. САНДЛЕР



НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ

ПРИЗНАКИ ВЕСНЫ

Фото В. Масленникова, фотолюбитель

Небольшая глубина резкоизображаемого пространства позволила меньше диафрагмировать объектив и дать более короткую выдержку. Правильно подобранный режим обработки помог получить хорошую проработку теней. Поэтому, несмотря на яркое солнце и контрастное освещение, отпечаток получился без провалов в тенях.

Камера «Зенит-3м», объектив «Гелиос-44», диафрагма 4, выдержка 1/250 *сек*.

Пленка «Фото-65», Проявитель № 2, время проявления 6 *мин* при t = 18°С.

Бумага «Унибром» № 3, проявитель Чибисова.

„РУССАР“ К „КИЕВУ“

Читатель Ладислав Заруба из Чехословакии в письме в редакцию предложил использовать объектив «Руссар», выпускаемый только в резьбовой оправе, с камерой «Киев». К сожалению, чертежей к статье не было. Редакция обратилась к своему постоянному автору Д. Луговьеру с просьбой разработать чертежи оправы. Ниже публикуется описание оправы, разработанной Д. Луговьером.

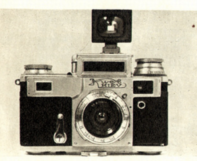


Фото 1. «Киев» с «Руссаром». Фото Л. Зарубы.

Блок «Руссара» легко отделить от оправы: для этого нужно вывернуть стопорный винт *1* и отвернуть кольцо *2* с правой резьбой (фото 3). Чтобы при сборке стопорный винт попал в углубление для него на резьбе блока, следует перед разборкой пометить рисками блок, гайку и оправу.

Оправа к «Киеву» представляет собой одну деталь (см. чертеж и фото 4). Она должна быть изготовлена тщательно, с соблюдением указанных допусков, из дюралюминия, латуни или бронзы с последующим чернением. Блок вставляют в оправу и закрепляют той же гайкой и стопорным винтом. Для крепления объектива на камере сквозное отверстие диаметром 1 *мм* совмещают с красной точкой на переднем щитке аппарата «Киев», затем объектив поворачивают против часовой стрелки настолько, чтобы конический выступ на конце пружинной защелки аппарата вошел в раззенкованное отверстие. Для извлечения объектива его с небольшим усилием поворачивают в противоположном направлении.

Подгонка объектива заключается в регулировке выступов штыкового замка таким образом, чтобы при повороте не требовалось слишком больших усилий, но крепление вместе с тем должно быть достаточно плотным, без люфтов.

Юстировку объектива производят визуально, по тонкому матовому стеклу, приложенному к направляющим для пленки в камере. Путем изменения толщины регулировочного алюминиевого кольца (его извлекают вместе с блоком) добиваются максимальной резкости бесконечно удаленных предметов при установке объектива на «бесконечность». Для проверки правильности юстировки производят контрольную съемку.

Дальномер и видоискатель камеры «Киев», рассчитанные на объективы с фокусным расстоянием 52,4 *мм*, при съемке «Руссаром» не могут быть использованы. Видоискатель применяется специальный, он входит в комплект объектива. Наводка на резкость столь короткофокусного объектива часто вообще не требуется — при наводке на «бесконечность», когда фокусировочное кольцо «Киева» зафиксировано защелкой, глубина резко изображаемого пространства при полном отверстии 1 : 5,6 составляет от 1,8 *м* до бесконечности. Но в случае необходимости можно, пользуясь механизмом фокусировки «Киева» и данными таблицы, производить съемку и с очень малых расстояний. При этом, правда, усложняется определение границ кадра, ибо устройство для поправки на параллакс, имеющееся на видоискателе, рассчитано на съемку с расстояния не менее 0,5 *м*. Однако при некотором навыке можно довольно уверенно снимать и с более близких расстояний. Чрезвычайно широкий угол зрения объектива и сравнительно большая глубина резко изображаемого пространства открывают возможности для использования «Руссара» при макросъемке.



Фото 2. «Киев» с «Руссаром» в оправе, разработанной Д. Луговьером.

В оправу объектива могут быть ввернуты нормальные для него светофильтры с резьбой M49×0,5.

Д. ЛУГОВЬЕР

Установка метража на кольце аппарата «Киев»	Расстояние фокусировки объектива «Руссар», *м*	Глубина резкоизображаемого пространства при диафрагмах, *м*				
		1 : 5,6	1 : 8	1 : 11	1 : 16	1 : 22
∞	∞	1,8 — ∞	1,3 — ∞	0,95 — ∞	0,7 —∞	0,54 —∞
20	3,8	1,4 — ∞	1,16 — ∞	0,87 — ∞	0,65 —∞	0,49 —∞
10	1,4	0,86 — 3,8	0,74 — 12,8	0,63 — ∞	0,50 —∞	0,41 —∞
6	0,84	0,61 — 1,4	0,55 — 1,8	0,48 — 3,17	0,40 —∞	0,34 —∞
4	0,56	0,45 — 0,76	0,52 — 0,87	0,38 — 1,12	0,33 — 1,9	0,29 —∞
3	0,42	0,35 — 0,52	0,33 — 0,55	0,31 — 0,67	0,28 — 0,9	0,24 — 1,65
2,5	0,35	0,30 — 0,41	0,29 — 0,45	0,27 — 0,51	0,24 — 0,63	0,22 — 0,92
2	0,30	0,27 — 0,35	0,25 — 0,37	0,24 — 0,41	0,22 — 0,49	0,20 — 0,64
1,7	0,25	0,22 — 0,28	0,21 — 0,30	0,20 — 0,32	0,19 — 0,35	0,17 — 0,45
1,5	0,22	0,20 — 0,24	0,19 — 0,26	0,18 — 0,28	0,17 — 0,31	0,16 — 0,36
1,3	0,19	0,18 — 0,21	0,17 — 0,22	0,16 — 0,23	0,15 — 0,25	0,14 — 0,29
1,15	0,16	0,15 — 0,17	0,14 — 0,18	0,14 — 0,19	0,13 — 0,20	0,12 — 0,22
1	0,14	0,13 — 0,15	0,14 — 0,16	0,13 — 0,16	0,12 — 0,17	0,11 — 0,19
0,9	0,13	0,12 — 0,14	0,12 — 0,14	0,12 — 0,15	0,11 — 0,16	0,11 — 0,17

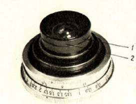


Фото 3. «Руссар» до переделки.

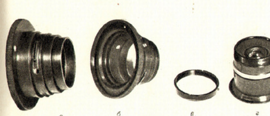
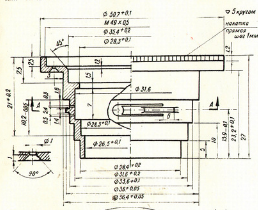


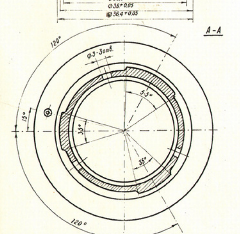
Фото 4. Детали объектива: *а*, *б* — оправа; *в* — крепежное кольцо; *г* — блок объектива.



Фото 5. «Руссар» в оправе для «Киева».

Чертеж оправы для «Киева»





„ФОТОНКОЛОР-5"

В прошлом номере журнала сообщалось о новой цветной фотобумаге «Фотонколор-5» польского производства. Ниже печатаются более подробные сведения о ней.

Бумага «Фотонколор-5» выпускается с глянцевой поверхностью, на подложке картонной толщины и имеет две степени контрастности: нормальная и специальная (соответствует нашей контрастной). Отличительной особенностью ее служит нестандартное расположение эмульсионных слоев. Как видно из рисунка, желтый слой лежит непосредственно на подложке, а желтый фильтровый слой отсутствует. Это способствует повышению резкости отпечатка.

ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ К ЛУЧАМ	защитный слой	ОБРАЗУЮЩИЙСЯ КРАСИТЕЛЬ
красным	AgCl	зеленовато-голубой
зеленым	AgCl	пурпурный
синим	AgCl	желтый
	подложка	баритовый подслой

Строение «Фотонколор-5»

Для обработки этой бумаги Быдгощский фотохимический завод выпускает готовые наборы химикалий, позволяющие получать по 1 *л* растворов (проявитель, истощающийся быстрее других растворов, поставляется в двух упаковках, рассчитанных на 1 *л* раствора каждая).

Порядок обработки бумаги следующий:

Проявление	5 *мин*	18 ± 0,5°
Промывка	0,5 — 1 *мин*	11 — 16°
Останавливающий раствор	5 *мин*	18 ± 1°
Промывка	10 *мин*	11 — 16°
Отбеливающе-фиксирующий раствор	5 *мин*	10 ± 1°
Промывка	10 *мин*	11 — 16°
Стабилизирующий раствор	5 *мин*	18 ± 1°

При отсутствии набора растворы можно приготовить, пользуясь следующей рецептурой:

ПРОЯВИТЕЛЬ

Раствор А

Гидроксиламин сульфат	1,2 *г*
Диэтилпарафенилендиамин сульфат	3 *г*
Вода	до 500 *мл*

Раствор Б

Сода безв.	50 *г*
Сульфит безв	4 *г*
Калий бромистый	1 *г*
Вода	до 500 *мл*

Раствор А вливают при помешивании в раствор Б по крайней мере за 12 *час* до работы.

ОСТАНАВЛИВАЮЩЕ-ФИКСИРУЮЩИЙ РАСТВОР

Гипосульфит	200 *г*
Бисульфит натрия	12 *г*
Вода	до 1 *л*

ОТБЕЛИВАЮЩЕ-ФИКСИРУЮЩИЙ РАСТВОР

Соль железа и этилендиаминтетрауксусной кислоты	45 *г*
Бура	15 *г*
Аммоний роданистый	10 *г*
Вода	до 1 *л*

СТАБИЛИЗИРУЮЩИЙ РАСТВОР

Формалин 40%-ный	100 *мл*
Глицерин	20 *мл*
Сода. безв.	5 *г*
Вода	до 1 *л*

Растворы должны быть совершенно прозрачными. При малейших следах нерастворимого осадка раствор надо профильтровать.

Учитывая высокую светочувствительность бумаги, при обработке следует пользоваться очень слабым освещением: оливковым светофильтром «Фотон-01» с лампой 40 *вт* для общего освещения лаборатории (отраженный свет от стен и потолка); светофильтром «Фотон-01» с лампой 15 *вт* на расстоянии не меньше 1 *м* для освещения рабочего места. Заводская инструкция предусматривает включение белого света после завершения операции 4 (промывка).

Поля на отпечатке получаются безукоризненно белыми, без следов цветной вуали.

ПРОЕКЦИОННОЕ ОБРАМЛЕНИЕ КИНОИЗОБРАЖЕНИЯ

Ограниченная световая мощность любительских кинопроекторов заставляет демонстрировать фильмы на небольшом экране в темной комнате. При просмотре фильма утомляется зрение, ухудшается воспринимаемое зрителями качество изображения (даже по сравнению с телевидением).

Из-за малых размеров изображения и низкого уровня освещения в комнате чувствительность глаз повышается — это явление называется адаптацией зрения. В результате становится невозможным восприятие темных и черных тонов изображения. Черные детали оказываются ярче окружающих изображение участков экрана или стен комнаты и кажутся серыми. Все изображение выглядит неестественно белесым; контрастность или, как говорят кинооператоры, бриллиантность изображения исчезает. Все эти недостатки любительского кинематографа можно устранить путем замены распространенного черного обрамления киноизображения светотеневым.

Светлая или цветная «рамка» относительно больших размеров вокруг изображения расширяет поле зрения, способствуя снижению утомляемости глаз. Глаза приспосабливаются к более высокому общему уровню яркости фона; их чувствительность уменьшается; кажущаяся контрастность изображения на экране приходит в соответствие с контрастом изображения на пленке.

«Рамка» может воспроизводить штриховое или полутоновое, абстрактное, смысловое или орнаментальное изображение. Одна из интересных тем рисунков для светлой «рамки» — изображение «углубления», «ниши» в стене для киноэкрана. Такое «углубление» создает кажущееся удаление киноэкрана от зрителей, а следовательно, и кажущееся увеличение его размеров в 1,5—2 раза. Естественно, что это увеличение не влечет за собой ухудшения ни яркости, ни резкости, которое произошло бы в случае действительного увеличения размеров киноизображения.

Светотеневое обрамление является и своеобразным эталоном, уровнем, по которому зритель оценивает передачу градаций яркостей в киноизображении. По закону контраста чем темнее обрамление, тем ярче кажется изображение, и, наоборот, чем светлее обрамление, тем меньше яркость изображения. Таким образом, обрамление позволяет в некоторых пределах регулировать тональность изображения: усиливать съемочные эффекты, частично исправлять ошибки экспонирования или обработки фильма.

Сказанное можно целиком отнести и к восприятию цвета в изображении. Подбор цветовой тональности обрамления позволяет улучшить воспринимаемую цветопередачу, уменьшить насыщенность цветной вуали. Тональность обрамления должна выбираться по принципам соответствия или контраста основным, доминирующим цветам в кадре.

Очевидно, создание светотеневого обрамления для фильма — интересная и сложная творческая задача. Ее решение требует от кинолюбителя овладения хотя бы элементарными навыками изобразительного и декоративного мастерства.

Каковы технические средства осуществления светотеневого обрамления киноизображения? Эти средства доступны любому кинолюбителю: фотоаппарат (желательно с репродукционным станком), диапроектор и относительно большой экран. С рисунков обрамления с помощью фотоаппарата изготовляют диапозитивы или диафильм, которые демонстрируются через диапроектор одновре-



Пример кинокадра с проекционным обрамлением

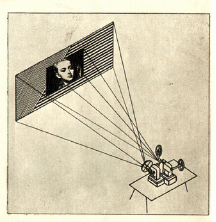
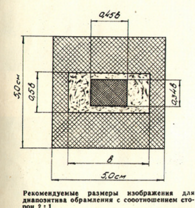


Схема проекционного обрамления киноизображения

менно с показом кинофильма. В отличие от других способов осуществления светотеневого обрамления такой способ будем называть проекционным обрамлением. Оптимальная ширина проекционного (светотеневого) обрамления составляет примерно 2÷2,5 ширины киноизображения. Световая мощность диапроектора обычно значительно превышает мощность 8- или 16-*мм* любительского кинопроектора; поэтому получение большого изображения «рамки» не представляет трудностей, тем более, что яркость «рамки» целесообразно установить в полтора-два раза ниже яркости основного киноизображения. Для этого на объектив диапроектора, может быть, придется установить диафрагму.



Рекомендуемые размеры изображения для диапозитива обрамления с соотношением сторон 2 : 1

При изготовлении рисунков обрамления следует предварительно решить, каким методом будет получен диапозитив: путем прямой съемки в форме негатива или обращенного позитива или в результате съемки и последующей печати (контактной).

В любом случае диапозитив проекционного обрамления должен иметь зачерненный центральный участок — маску, защищающую от засветки ту часть экрана, на которую проецируется киноизображение. В зависимости от способа изготовления диапозитива на снимаемом рисунке обрамления этот центральный участок, очевидно, должен быть белым (для негативного метода) или черным (для метода обращения или печати).

Для негативного метода и метода обращения съемку целесообразно вести на черно-белую позитивную пленку. Чтобы получить цветное проекционное обрамление, нет необходимости применять цветную пленку. Разнообразные и отличные по насыщенности цвета можно получить и при проецировании черно-белых диапозитивов обрамления, если применить вирирование или окрашивание диапозитива или сменные светофильтры, устанавливаемые, например, на поворотном диске, вблизи объектива диапроектора. Черно-белые диапозитивы не только дешевле и проще в изготовлении, но и обеспечивают возможность плавного или скачкообразного изменения цветности обрамления, что имеет немаловажное значение для разных кадров фильма.

Применение цветной пленки для изготовления диапозитивов обрамления, вероятно, ограничено случаями, когда в обрамлении использованы изображения реальных объектов (листва деревьев, песок, облачное небо, и т. п.). Такой вид показа кинофильмов уже непосредственно граничит с полиэкранным кинематографом, в котором одновременно проецируется несколько изображений, объединенных одной темой.

Сочетание кино- и диапроекции открывает для кинолюбителя и ряд других возможностей. Например, входные титры к фильму, а также отдельные статичные кадры могут быть выполнены значительно проще и экономичнее в виде диапозитива. К сожалению, у нас в стране пока не выпускаются любительские автоматические диапроекторы с мгновенной сменой кадра, что ограничивает возможность сочетания кино- и диапроекции, а также проекционного обрамления киноизображения из-за перерывов проекции при смене диапозитива.

Л. ТАРАСЕНКО

МАЛЕНЬКИЕ РЕЦЕНЗИИ

„СКАЗКИ РУССКОГО ЛЕСА"

Родная природа. Сколько художников — мастеров кисти, слова, музыки посвятили ей свои самые задушевные мысли и чувства!

Да и как не любить, не славить ее, когда она вошла в бытие человека вместе с молоком матери. И как родная мать, вспоившая и вскормившая его, стоит перед очами до последнего, смертного часа...

Своеобразный гимн русской природе в чудесных фотографиях, искусно скомпонованных по временам года, создал большой мастер своего дела Вадим Гиппенрейтер в оригинальной книге «Сказки русского леса».

Зима. Алмазный блеск снежной поляны и на ней следы широких «охотничьих» лыж, убегающих к кромке леса. А рядом — в страничный разворот вмонтирована стена дремучего, засыпанного первозданно-чистым снегом, словно уснувшего под пышным зимним покрывалом леса. Воистину картина! И сколько мыслей рождает она в душе у любителя природы.

А вот широкая снежная поляна с характерными размашистыми следами пробежавшего здесь зайца.

Фантастические причуды зимы: заснеженные пни и деревья. Березовая светлая роща. Пуща. Зубры, кабаны, медведи, косули, глухари, тетерева, белые куропатки с их потаенной зимней жизнью — все подсмотрено, выигрышно схвачено зорким оком фотообъектива.

Все поэтично, с огромным настроением воспроизведено в этой увлекательной книге.

И дальше — весна, лето, осень — в самом незабываемом, характерном, воспитывающем в человеке чувство любви к природе, горячее стремление охранять и защищать ее, как родную мать.

С большим вкусом, органически в снимки живой природы вписаны фотографические изображения скульптур Коненкова.

С немалым вдохновением и образностью написан текст в форме лирических новелл автором фотографий Вадимом Гиппенрейтером. И все это поэтическое хозяйство получило прямо-таки прекрасное художественное оформление, осуществленное Л. Ждановым и О. Сперантовой.

Хороший подарок любителям русской природы преподнесли автор — Вадим Гиппенрейтер, редакторы Е. Пылль и Н. Мамаева, издательство «Советский художник».

Ефим ПЕРМИТИН

ЗНАКОМСТВО ПРОДОЛЖАЕТСЯ...

ВЫСТАВКА РАБОТ ЧЕХОСЛОВАЦКИХ ФОТОЖУРНАЛИСТОВ

Недавно чехословацкие мастера фотографии показали в Москве свою выставку. Она экспонировалась в Центральном Доме журналиста. С некоторыми из работ, представленных на ней, читатели нашего журнала уже знакомы — по материалам и снимкам, опубликованным в № 5 (1967 г.) «Советского фото». Доброе впечатление тогда оставили у читателей фотографии Олдржиха Карасека «На Влтаве», Станислава Теребы «За судьей», Й. Влаха «Пастухи» и другие. Это было приятное знакомство. Теперь оно продолжилось.

Глубокого публицистического обобщения достигает в своей серии «Встреча партизан спустя 20 лет» В. Ламмер. Образным языком фотоискусства он обращается к своим современникам: не забывайте тяжкого времени, горьких потерь и радостных побед, берегите завоеванное. И этот призыв доходит до сердца. Таков почерк мастера!

Приятна встреча с новой работой О. Карасека «Премьера». Мы не видим ни сцены, ни артистов. В кадре — только маленький кусочек зрительного зала и кинооператор, увлеченно занятый своим делом. Но фоторепортер так скомпоновал снимок и «схватил» такой момент, что сразу все становится ясным: премьера прошла успешно, зрители восхищены ею. Кратко, лаконично и вместе с тем емко автор фотографии раскрыл событие, о котором театральные рецензенты написали, видимо, немало строк.

В таком же «ключе» сделаны многие другие работы, экспонировавшиеся на выставке. Так, интересны фотографии, посвященные людям труда. Эта тема представлена снимками «Проф. Прохазка оперирует сердце» (Е. Угер), «Под микроскопом» (А. Гампл), «И один в поле воин» (М. Вояжек), «Как дальше?» (В. Ирза) и другими. А вот фотографии, показывающие спорт. Главное в них — стремление раскрыть психологию спортсмена. Таковы снимки И. Десорта — «Победим или нет?», Ф. Елабы — «200 метров до финиша», Я. Скалы — «Дайте мне отдохнуть», С. Теребы — «Я же не виноват...». С большой теплотой чехословацкие фотомастера снимают детвору. Запоминаются снимки «Дети» (В. Гронска), «Ох! Несчастье» (Э. Фатек), «Запасной игрок» (М. Тулея).

Выставка показала широкий круг тем, которые наши друзья и коллеги из ЧССР освещают в своем творчестве. Они вторгаются во все стороны жизни своей страны, своих соотечественников. Их снимки правдиво, ярко отражают нашу бурную, богатую событиями, свершениями и замечательными людьми эпоху.

А. СИТНИКОВ



В. ЛАММЕР. Старожил



МАРТИНОВСКИЙ. Достанет ли!



Я. ВЛАХ. Прогулка...



М. ВОЯЖЕК. И один в поле воин...

СТРАНИЦЫ БОЕВОЙ СЛАВЫ

Вканун полувекового юбилея Советской Армии и Военно-Морского Флота Военное издательство Министерства Обороны СССР выпустило большое иллюстрированное издание «50 лет Советских Вооруженных Сил. Фотодокументы» (Общая редакция генерала армии В. Д. Иванова, авторы-составители: генерал-полковник К. В. Крайнюков — руководитель, полковник Н. В. Еронин, кандидат военных наук полковник Д. З. Муриев, кандидат исторических наук полковник И. И. Ростунов). В этом издании впервые собрана обширная и богатая коллекция документальных фотографий, отображающих героическую историю и славный победоносный боевой путь нашей Армии и Флота со дня их рождения до настоящего времени. Вместе с тем эта коллекция показывает нам развитие и совершенствование советской фотопублицистики, которой всегда была близка военно-патриотическая тема.

Мне, старому кадровому военному, участнику гражданской и Великой Отечественной войн, в течение всей многолетней службы в армии часто приходилось встречаться с фотожурналистами, которые всегда с большой любовью и мастерством делали важное и полезное дело — освещали боевые будни защитников Родины. Эти встречи происходили на полях учений и маневров, в казармах и на полигонах, на местах жарких схваток с многочисленными врагами нашей страны. И мне было приятно увидеть в списке авторов снимков, помещенных в альбоме, фамилии многих моих старых знакомых-фотожурналистов, которые в лихую годину минувших войн нередко вместе с воинами переживали трудности и тяготы фронтовой жизни, горечь поражений и радости побед.

Среди представленных в альбоме снимков мы видим многие уникальные фотодокументы. Особый интерес вызывают фотографии, на которых запечатлен образ великого вождя Владимира Ильича Ленина. Эти исторические документы показывают нам В. И. Ленина как создателя первого в мире социалистического государства и Советских Вооруженных Сил. На других фотографиях — боевые соратники Владимира Ильича: Я. М. Свердлов, Ф. Э. Дзержинский, М. И. Калинин, М. В. Фрунзе, Г. К. Орджоникидзе, Н. И. Подвойский, А. И. Микоян, С. М. Киров, В. В. Куйбышев, К. Е. Ворошилов. Это они с В. И. Лениным во главе вели титаническую работу по строительству армии нового типа, армии рабочих и крестьян, которая была призвана защищать завоевания Великого Октября.

Многие фотографии ярко отражают роль Коммунистической партии в организации всенародного вооруженного отпора контрреволюции, белогвардейщине, иностранной военной интервенции, в мобилизации широких красноармейских масс на достижение победы над врагами молодой Страны Советов.

В центре внимания фоторепортеров тех героических лет — рабочие, крестьяне, ставшие бойцами и командирами Красной Армии и Рабоче-Крестьянского Красного Флота. Им посвящено большинство фотографий, помещенных в альбоме в разделе «За власть Советов».



Перевернем страницы книги. Перед нами — следующий раздел — «На страже социалистического Отечества». Снимки, включенные в него, сделаны в период между окончанием гражданской войны и началом Великой Отечественной войны. Фоторепортеры принимают участие в учениях, маневрах, стрельбах. Знакомство с их фотографиями дает нам четкое представление, как развивались, совершенствовались, крепли наши Вооруженные Силы. Здесь же — славные победы советских авиаторов. Серия снимков повествует о беспосадочных рекордных полетах экипажей летчиков во главе с В. П. Чкаловым, М. М. Громовым, В. С. Гризодубовой. Снимки показывают нам, как партия и страна оснащали свою армию и флот новой боевой техникой, современным оружием, раскрывают единство народа со своими вооруженными защитниками. В этом же разделе образным языком фотографии повествуется о победах Красной Армии в схватках с врагами у озера Хасан, у Халхин-Гола, об освобождении советскими воинами своих братьев в Западной Украине и Западной Белоруссии.

Самый обширный раздел альбома — третий — «Великая Отечественная война». Фотодокументы этого раздела правдиво освещают суровую пору, пережитую советским народом и его Вооруженными Силами. Снимок за снимком — волнующий фоторассказ о всенародной борьбе советских людей, возглавляемых Коммунистической партией. В грозное время фоторепортеры самоотверженно трудились, создавая летопись этой борьбы. Фотографии напоминают нам многие битвы, образы многих героев. И мы, знакомясь с альбомом, как бы еще раз вновь проходим теми путями, которыми когда-то прошли по полям сражений. Первые дни боевых действий, битва и победа под Москвой, оборона Одессы и Севастополя — все эти вехи войны показаны в документах альбома.

На меня, участника сталинградских боев, большое впечатление произвели правдиво и мастерски сделанные фотографии, показавшие оборону волжской твердыни и разгром более трехсоттысячной армии гитлеровцев. Как очевидец могу сказать: да, было именно так, как рассказано о Сталинградской битве нашими боевыми друзьями — фотожурналистами. Так ярок и точен язык фотографии!

Листаю страницы, посвященные минувшим суровым событиям, и горьким и радостным, и уже в который раз вновь и вновь переживаю пережитое. Вижу многих своих товарищей, с которыми вместе, плечом, к плечу, приходилось сражаться против коварного и злобного врага. Вот фотографии, показывающие битву на Курской дуге, потом — бои за полное изгнание оккупантов с территории нашей страны, освобождение советскими войсками многих государств Европы и, наконец, окончательный разгром противника в его же собственном логове — победа, торжество правого дела!

Да, эти фотографии многое значат не только для нас, участников Великой Отечественной войны. Собранные в замечательную коллекцию, они представляют исключительную ценность и для молодого поколения советских людей, знающего о минувшем только по рассказам ветеранов, книгам, кинофильмам. Фотодокументы образно показывают героизм, отвагу, беспредельную преданность воинов-фронтовиков Родине, призывают умножать славные боевые традиции, родившиеся в огне жестоких битв за счастье и независимость народа.

Заключительный раздел альбома — «Могучий щит Родины, строящей коммунизм». Он посвящен послевоенным будням Вооруженных Сил нашей страны. Фотодокументы дают читателю широкое представление о самоотверженных людях, несущих почетную службу по охране государственных интересов советского народа, о пролетарской солидарности и интернационализме, — принципах, на которых воспитываются воины социалистической Отчизны, о работе Коммунистической партии по укреплению обороноспособности нашей Отчизны и боевой готовности войск...

Перевернута последняя страница альбома. Могу твердо сказать: мы обогатились ценным, нужным изданием. Много кропотливого труда затратили его авторы-составители и сотрудники Военного издательства. Но успех их работы определили сами фотодокументы. Большое вам спасибо, дорогие друзья-фотожурналисты, за ваше мастерство, ваше искусство, которое вы щедро отдаете военно-патриотической теме.

Д. ЛЕЛЮШЕНКО,
генерал армии,
дважды Герой Советского Союза

ФОТОКОНКУРС КРАСНОГОРСКОГО ЗАВОДА

Красногорский механический завод и редакция журнала «Советское фото» объявляют конкурс на лучший снимок, выполненный фотоаппаратами Красногорского механического завода.

Тематика снимков — достижения в области коммунистического строительства, жизнь и быт советских людей, образы наших современников, красоты родной природы и т. д.

На обороте каждого снимка необходимо указать тип фотоаппарата и объектива, которыми выполнен снимок, а также подробные условия съемки, фамилию, имя, отчество и домашний адрес автора.

Снимки должны быть отпечатаны на глянцевой или матовой бумаге размером не менее 18×24 сантиметра. Пакеты с фотографиями следует направлять по адресу: г. Красногорск, Московской области, Красногорский механический завод, с надписью «На фотоконкурс 1968».

Присланные снимки не возвращаются.

Авторы премированных работ должны будут сдать негативы в организационный комитет фотоконкурса.

За лучшие работы установлены следующие премии:

три первых — фотоаппарат «Зенит-Е»;

пять вторых — фотоаппараты «Горизонт» и «Зенит-3м»

восемь третьих — сменный объектив «Таир-11».

Специальные премии учреждены Центральным государственным архивом кинофотофонодокументов СССР.

При согласии авторов негативы фотографий, присланных на конкурс и представляющих историческую ценность, будут приняты на государственное хранение в ЦГАКФД СССР.

Последний срок приема работ — 1 декабря 1968 г. (по почтовому штемпелю).

ОРГКОМИТЕТ

„МОРЕ, ЛЮДИ, ТРУД“

Фотокиноклуб «Антарктика» китобойной флотилии «Советская Россия» (Владивосток) проводит в этом году всесоюзную художественную фотовыставку под девизом «Море, люди, труд». Участвовать в выставке приглашаются члены всех фотоклубов страны, фотолюбители и профессионалы. На выставку принимаются снимки, показывающие самоотверженный труд моряков, рыбаков, китобоев, спасателей, жизнь тружеников приморских городов и поселков. Авторы могут представить неограниченное количество работ размером 24×30 или 30×40 сантиметров. За лучшие снимки будут присуждены дипломы, сувениры и ценные подарки. Последний срок присылки снимков — 15 сентября 1968 года.

Фотографии следует направлять по адресу: Владивосток 43, китобаза «Советская Россия», фотокиноклуб «Антарктика».

СОДЕРЖАНИЕ

Рукописи и снимки не возвращаются



НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Москвичка. Фото Михаила Громова (фотолюбитель)

2-я стр. Под знаменем Ленина. Фото Владислава Парадни

3-я стр. Болеро. Фото Михаила Сорокина (фотолюбитель)

4-я стр. Таллин. Фото Майи Скурихиной

Главный редактор **М. И. БУГАЕВА**
Редакционная коллегия: **Н. Н. Агокас, Н. И. Драчинский, Л. П. Дыко, Г. А. Истомин, Н. И. Кириллов, А. Г. Комовский, Ю. Г. Пригожин, А. А. Усачев, Г. М. Чудаков (ответственный секретарь)**

Художественный редактор Т. Д. Берсеньевская — Оформление О. А. Кулиша

Адрес редакции: Москва, центр, М. Лубянка, 9 — Цена 40 коп.

Телефоны: отдел искусства фотографии — К 4-07-67, отдел техники — Б 3-86-24, отдел фотолюбителей — К 4-82-14, зав. редакцией, для справок — Б 3-20-46, отдел писем — К 4-53-44.

А 01153. Подп. к печати 14/III-68 г. Зак. 2303. Форм. 62×92 1/8. 7,25 п. л. 10,53 уч.-изд. л. Т. 220 000

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, 105




СОВЕТСКОЕ ФОТО
№ 4 • АПРЕЛЬ • 1968
70869